

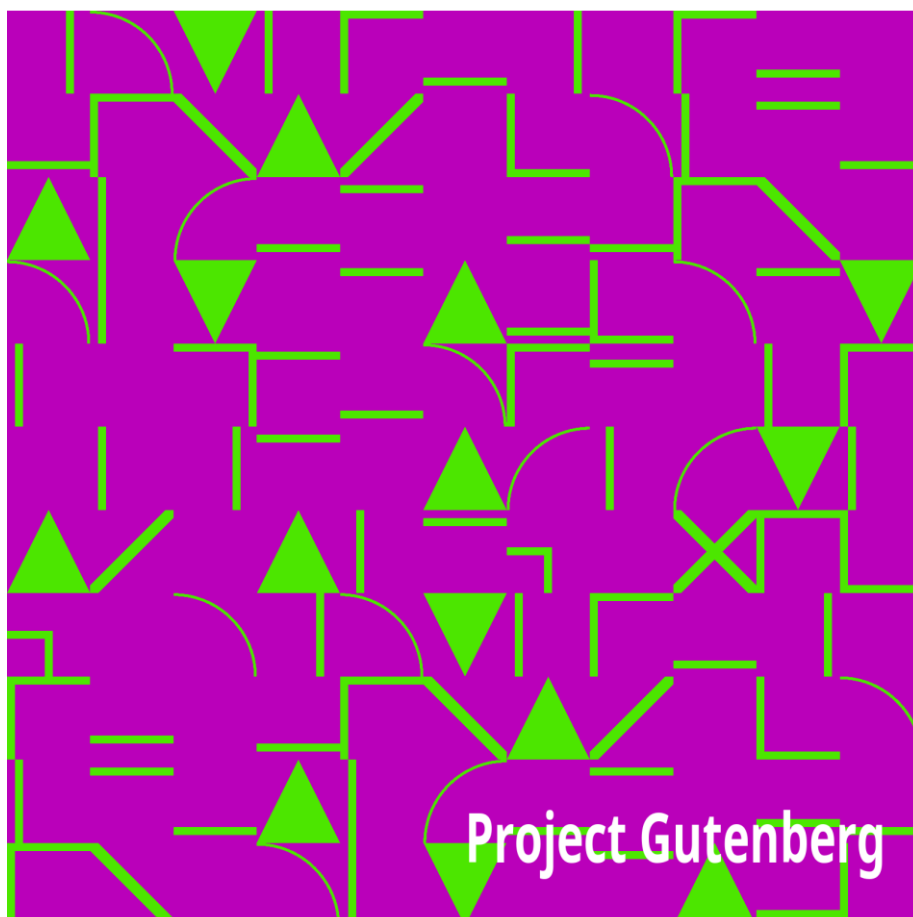
История римской литературы с самого раннего периода до эпохи Августа.

Том I

Джон Колин Данлоп

**History of Roman Literature from its
Earliest Period to the Augustan Age. Vol. I**

John Colin Dunlop



The Project Gutenberg eBook of History of Roman Literature from its Earliest Period to the Augustan Age. Vol. I

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинстве других частей света без каких-либо затрат и почти без ограничений. Вы можете копировать, дарить или повторно использовать ее на условиях Лицензии Проекта Гутенберга, прилагаемой к этой электронной книге, или в режиме онлайн на сайте www.gutenberg.org. Если вы находитесь не в Соединенных Штатах, то перед использованием этой электронной книги вам придется ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь.

Название: История римской литературы с древнейших времен до эпохи Августа. Том I

Автор: Джон Колин Данлоп

Дата выхода: 1 апреля 2011 [eBook #35750]

Язык: Английский

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА GUTENBERG EBOOK HISTORY OF ROMAN LITERATURE FROM ITS EARLIEST PERIOD TO THE AUGUSTAN AGE. VOL. I ***

ИСТОРИЯ РИМСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН ДО АВГУСТОВСКОЙ ЭПОХИ.

В ДВУХ ТОМАХ.

Джон Данлоп,
АВТОРА ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

ИЗ ПОСЛЕДНЕГО ЛОНДОНСКОГО ИЗДАНИЯ.

VOL. I.

PUBLISHED BY
E. ЛИТТЕЛЛ, КАШТАНОВАЯ УЛИЦА, ФИЛАДЕЛЬФИЯ.
G. & C. CARVILL, BROADWAY, NEW YORK.
1827

Джеймс Кей, младший. Принтер,
S. E. Угол Раса и Шестой улицы,
Филадельфия.

Содержание.

- Предисловие
- Этрурия
- Ливий Андроник
- Кней Невий
- Энний
- Плавт
- Цецилий
- Афраний
- Лусций Лавиний
- Трабея
- Теренций
- Пакувий
- Аттий
- Сатир
- Луцилий
- Тит Лукреций Карус
- Кай Валерий Катулл
- Валерий Эдитус
- Лаберий
- Публий Сир
- Указатель
- Примечание транскриптора

[pg iii]

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Мало найдется тем, по которым было бы составлено большее количество трудоемких томов, чем по истории и древностям Рима. Все, что связано с его внешней политикой и гражданской конституцией, или даже с внутренними нравами его граждан, было глубоко и точно исследовано. Таинственное происхождение Рима, завуалированное чудесами мифологической басни, невероятный рост его могущества, ставшего еще более гигантским под туманом древности, его неустрашимые герои, которые кажутся нам гениями какого-то великого мира, его широкое владычество, распространившееся на весь цивилизованный земной шар, и, наконец, его предвестник падения, который как бы разделяет древние и современные времена, сделали его гражданскую и военную историю предметом преобладающего интереса для всех просвещенных народов. Но в то время как ее военные подвиги и принципы ее политических институтов неоднократно и кропотливо исследовались, истории ее литературы уделялось, пожалуй, меньше внимания, чем истории любой другой страны, обладающей равными претензиями на образованность и

утонченность; и, по крайней мере, на английском языке нам до сих пор не было представлено связного представления о ее подъеме, прогрессе и упадке. Когда битвы Рима были точно описаны, а все ее политические интриги детально проработаны, когда так много исследований и размышлений было посвящено не только войнам, завоеваниям и гражданским институтам римлян, но и их самым тривиальным обычаям, удивительно, что так мало было сделано, чтобы показать интеллектуальные потуги фантазии и разума их самых утонченных и возвышенных духов.

Нельзя отрицать, что гражданская история Рима и его военные действия представляют наш род в возвышенном аспекте силы, великодушия и мужества, что они демонстрируют широчайший диапазон и предел человеческих сил в предприимчивости и ресурсах, и что государственные деятели или философы могут почерпнуть из них темы для иллюстрации почти любой политической спекуляции. И все же, какой бы обширной и поучительной ни была страница, на которой разворачивается богатая событиями история внешних войн и внутренних волнений римского народа, вряд ли она может быть более интересной, чем аналогии между его литературными достижениями и другими обстоятельствами его состояния; особенностями его литературы, ее своеобразным происхождением и особыми эффектами, которые она произвела. Литература народа действительно может рассматриваться в одном смысле как наиболее привлекательная черта его истории. Она является одновременно эффектом досуга и утонченности, а также средством увеличения и увековечивания цивилизации, из которой она проистекает. Литература, как убедительно и красноречиво показал один из поздних писателей, обладает обширными моральными возможностями и тесно связана со славой, свободой и [счастьем1](#); поэтому история литературы ассоциируется со всем, что касается славы, свободы и благополучия наций. "Нет ни одной части истории, - говорит д-р Джонсон, - столь полезной в целом, как та, что повествует о прогрессе человеческого разума - постепенном совершенствовании разума - последовательных достижениях науки - превращениях обучения и невежества, которые являются светом и тьмой для мыслящих существ - исчезновении и возрождении искусств и революциях в интеллектуальном мире. Если рассказы о сражениях и вторжениях - удел принцев, то полезные или изящные искусства не должны быть обойдены [вниманием2](#)". Если в литературной истории Рима мы не встретимся с теми ослепительными событиями и потрясающими результатами, которые, благодаря своему блеску и величию, все еще кажутся как бы поставленными на вершину человеческих дел, мы найдем в ней больше разума и порядка, поскольку ее прогресс меньше зависит от страстей и интересов. Трофеи самой абсолютной власти и самой неограниченной империи тоже кажутся обреченными, как будто по моральной необходимости, уйти в прошлое: Но господство, которое писатели Рима осуществляют над человеческим разумом, будет длиться до тех пор, пока существует мир, или, по крайней мере, пока существует его цивилизация...

"Увы, для голоса Талли, и для слога Вергилия,

И Ливия изображенная страница! - Но это будет

Ее воскресение; все остальное - [тлен3](#)".

Есть, в основном, две точки зрения, с которых литературная история может рассматриваться как очень полезная и важная. [pg vi] Первая - это рассмотрение мощного влияния литературы на нравы и привычки людей, среди которых она процветает. Она благородна, действительно, сама по себе, и ее произведения славны, без всяких относительных соображений. Гениальное литературное произведение обладает достоинствами, присущими только ему, и могло бы радовать восторженного ученого или созерцательного

философа в совершенном одиночестве, даже если бы он сам был единственным читателем, а произведение - творением существа иного порядка, чем он сам. Но главное, что делает литературу интересной, - это влияние, которое она оказывает на достоинство и счастье человеческой природы, улучшая характер и расширяя возможности нашего рода. Ручей, как бы велик или прекрасен он ни был сам по себе, вызывает главный интерес при рассмотрении его влияния на пейзаж, который он украшает; и с этой точки зрения литература была хорошо уподоблена "благородному озеру или величественной реке, которая накладывает на воображение всякое впечатление достоинства и возвышенности". Но именно влага, незаметно возникающая из них, постепенно смешиваясь с почвой, питает всю пышность растительности, плодоносит и украшает поверхность [земли4](#)".

Литература, однако, не во все века с одинаковой точностью отражала состояние человечества и не в одинаковой степени способствовала его прогрессу и совершенствованию. В древних империях Востока, где монархии были деспотическими, а священники - единственными учеными, обучение рассматривалось теми, кто им владел, скорее как средство утверждения господства над вульгарными людьми, чем улучшения их состояния; и они скорее желали увековечить подчинение, чем способствовать улучшению человечества. Ас [pg vii] соответствии с этим, почти все следы этого ограниченного и извращенного обучения исчезли из мира. В более свободных государствах древности, таких как Греция и Рим, буквы находили различные выходы, через которые их улучшающее влияние распространялось, более или менее широко, на основную массу граждан. Драматические представления были одним из самых любимых развлечений, а ораторские выступления вызвали самый живой интерес у всех классов. Такие публичные выставки создавали точки соприкосновения, от которых исходил свет. Ум толпы обогащался созерцанием высшего интеллекта, а человечество в определенной степени объединялось получением схожих впечатлений и возбуждением схожих эмоций.

Тем не менее, история любой части античной литературы, с точки зрения ее влияния на состояние государств, гораздо менее важна, чем история современных народов. Из-за дороговизны и нехватки книг распространение знаний было ограничено. "Между основной массой человечества и отражающими его немногими существовал оплот. Это были разные народы, населяющие одну и ту же страну; и мнения одного из них, если говорить сравнительно с современностью, мало влияли на мнение [другого5](#)". В те времена ученые писали только или главным образом для ученых и великих. Они не ожидали одобрения массы людей и не стремились к нему. Широкая и шумная известность была запрещена. Только с более уважаемой частью своего рода автор был объединен той симпатией, которую мы называем любовью к славе. Он был главой не многочисленного, а избранного сообщества. Не [pg viii] чем-либо иным, кроме высочайшего совершенства, он мог надеяться на одобрение столь искусных судей или рассчитывать на бессмертие, которое так трудно сохранить. Хотя это, возможно, и способствовало отшлифовке и совершенствованию литературных произведений, очевидно, что общее влияние писем должно было быть менее гуманизирующим и иметь меньшую тенденцию к объединению и ассимиляции человечества. Даже у философов, чьим особым делом было обучение своего рода, не было способа распространять и увековечивать свои мнения, кроме как путем образования сект и школ, которые создавали для своих мастеров учеников, которые были последователями его вероучения и хранителями его претензий на бессмертие.

Именно изобретение искусства книгопечатания обеспечило широчайшее распространение и неограниченную долговечность обучения и цивилизации. Как камень, брошенный в море, взволнует (как было сказано) в большей или меньшей степени каждую каплю на просторах

океана, так и каждая мысль, брошенная сейчас в колеблющийся, но непрекращающийся прилив букв, в большей или меньшей степени затронет человеческий разум и повлияет на состояние человека на всем обитаемом земном шаре и "до последнего слога времени".

Именно это, а не высота, на которую взлетел индивидуальный гений, составляет главное различие между древней и современной литературой. Триумф современной литературы заключается не в той точке возвышения, которой она достигла, а в масштабах ее завоеваний - в том, насколько она утончила и ускорила массы человечества. Было бы трудно установить интеллектуальное первенство Ньютона и Архимеда, Бэкона и Аристотеля, Шекспира и Гомера, Фукидида и Юма: Но можно с уверенностью заявить, что люди современных наций, вследствие более широкого распространения литературы, стали более цивилизованными и просвещенными. Инд и Ороноко, несущие среди лесов и пустынь свои воды, могут казаться выше Темзы с точки зрения простого поклонника величия и великолепия природы; но насколько они уступают ей в глазах философа и историка!

Что касается римлян, в частности, то считается, что они были цивилизованной нацией, могущественной и мудро управляемой, еще до того, как появился какой-либо автор на латинском языке. Их характер сформировался еще до создания литературы: их моральное и патриотическое достоинство, действительно, достигло своего наивысшего совершенства в эпоху, когда началась их литература - в эпоху Лелия и Африкана. За исключением области драмы, она всегда оставалась атрибутом патрицианства; и хотя интеллектуальное совершенствование не могло облегчить вторжение порока и виновных амбиций, оно, конечно, оказалось недостаточным, чтобы остановить прилив морального разложения, смягчить кроважидную вражду фракций или замедлить установление деспотизма.

Литературная история, во-вторых, важна как показатель характера и состояния народа, как зеркало, в котором отражаются нравы и обычаи отдаленных или древних народов. Однако чем меньше влияние литературы, тем менее ценной будет ее картина жизни и нравов. Следует также признать, что по отдельной причине ранние периоды, по крайней мере, римской литературы, не обладают с этой точки зрения особой привлекательностью. Когда литература является коренной, как это было в Греции, где авторы не руководствовались никакой предшествующей системой, а их сочинения формировались не [pg x] другой модели, чем сами объекты, которые они были заняты в обрисовке, или живые страсти, которые они изображали, то точная оценка общего состояния нравов и чувств может быть сделана из произведений, написанных в различные эпохи национальной истории. Но в Риме занятия литературой не были ни родным, ни преобладающим вкусом в народе. Римская территория всегда была чужой почвой для литературы, которая не была продуктом национального гения, но была натурализована усердной культурой немногих людей, воспитанных в школах Греции. Действительно, ранние римские авторы, особенно драматические, которые, как никто другой, лучше всего иллюстрируют преобладающие идеи и настроения нации, были простыми переводчиками с греческого. Следовательно, те описания, которые на первый взгляд могут показаться характерными национальными зарисовками, на самом деле являются тягой к чужим нравам, зеркалом обычаев, которые не принимал ни один римлянин, или настроений, в которых, возможно, не участвовал ни один римлянин.

Поскольку, таким образом, литература Рима оказывала лишь ограниченное влияние на поведение его граждан, а также отражала лишь частичный свет на их нравы и институты, ее история должна в значительной степени состоять из биографических очерков авторов, критических обзоров их произведений и изучения влияния, которое эти произведения оказали на современную литературу. Римские авторы по своим характерам и событиям

своей жизни были более интересны, чем писатели любой древней или современной страны. Авторами, процветавшими во времена Римской республики, были Катон Цензор, Цицерон и Сезар; люди, которые (независимо от их литературных претензий на известность) были непревзойденными в своем веке и стране и едва ли были превзойдены [pg xi] в любой другой. Мне нет необходимости предвосхищать те замечания, которые будут сделаны на следующих страницах в связи с работами римских авторов. Хотя они были созданы по образцу, сформированному греками, мы почувствуем в духе подражания, которым отмечены все их литературные произведения, тон практической пользы, проистекающий из знакомства их писателей с делами жизни; а также тот воздух национальности, который был приобретен благодаря величию и единству Римской республики, и не мог быть ожидаем в литературных произведениях, созданных там, где существовало подразделение государств в одной стране, как в Греции, современной Италии, Германии и Британии. Мы отметим характерный авторитет выражения, серьезность, осмотрительность, основательность понимания и достоинство чувств, порожденные отчасти моральной твердостью, отличавшей характер римлян, строгостью их нравов и спокойствием нравов, но главным образом их национальной гордостью и возвышенным именем римского гражданина, которое носили их авторы. И, наконец, мы признаем ту любовь к сельскому отдыху, которая зародилась в образе жизни древних итальянцев и была усилена приятным контрастом, который ненарушенный покой и простые удовольствия сельского существования представляли собой по сравнению с суетой огромной и взволнованной столицы. Что касается последнего аспекта, о котором уже говорилось, - влияния, которое эти произведения оказали на современную литературу, - то нельзя отрицать, что литературная история Рима представляет особый интерес. Если греки дали первый импульс литературе, то римляне выгравировали следы ее прогресса глубже по всему миру. "Самые ранние писатели, - как справедливо замечено, - завладели самыми яркими объектами для описания и самыми вероятными событиями для [pg xii] вымысла и не оставили последующим ничего, кроме переложения тех же событий и новых комбинаций тех же образов". Великий автор, чьи размышления мы приводим, в свое время "задумал написать труд, призванный показать, как мало в мире изобретений, и что одни и те же образы и происшествия, с небольшими изменениями, служили всем авторам, которые когда-либо писали". Если бы он осуществил свое намерение, то обнаружил бы, что его представление полностью подтверждается историей драматического и романтического вымысла; он убедился бы в неспособности самого активного и плодотворного воображения значительно разнообразить обычные характеры и происшествия жизни, которые, как можно предположить при поверхностном взгляде, допускают бесконечные комбинации; Он обнаружил бы, что, в то время как Плавт и Теренций подневольно копировали греческих драматургов, даже Ариосто почти не отклонялся в своих комедиях от путей Плавта.

* * * * *

Но каковы бы ни были достоинства или недостатки литературного предмета по его собственной природе, очевидно, что он никогда не может быть обработан с эффектом или пользой, если не существует достаточного количества материалов для компиляции. К сожалению, среди самих римлян не было историка римской литературы. Однако многие сведения о ней, а также суждения о произведениях, ныне утраченных, можно почерпнуть из трудов Цицерона; множество любопытных замечаний, а также забавных анекдотов можно почерпнуть из работ последних классиков, таких как "Естественная история" Плиния, "Институции" Квинтилиана, "Аттические ночи" Аулуса Геллия и "Сатурналии" Макробия.

[pg xiii].

Среди современных авторов, писавших на тему римской литературы, первое место, несомненно, принадлежит Тирабоски, который, хотя и является холодным и неинтересным критиком, отличается здравостью суждений и исследовательским трудом. Первый и второй тома его великого труда "Итальянская литература" (*Della Letteratura Italiana*) посвящены римской литературе; и хотя они не выполнены с таким же мастерством, как часть его литературной истории, относящаяся к современной Италии, на них можно смело положиться в плане правильности фактов и ссылок.

Недавняя французская работа Шоэля, озаглавленная "История римской литературы" (*Histoire Abregée de la Litterature Romaine*), крайне сжата и неудовлетворительна в отношении ранних периодов римской литературы. Хотя книга состоит из четырех томов, автор в середине первого тома продвинулся до Вергилия. В последующие периоды она более полна, и, как и его "История греческой литературы", является скорее историей упадка, чем прогресса и совершенствования литературы.

В последнее время появилось несколько немецких работ (в основном, однако, библиографических), посвященных римской литературе. Я сожалею, что, обладая лишь недавним и ограниченным знакомством с языком, я не смог почерпнуть из этих источников столь обширную информацию, как хотелось бы.

* * * * *

На составление настоящего тома меня натолкнула не одна из упомянутых мною работ по римской литературе, а прочтение элегантно, хотя и несколько поверхностного труда "Гражданская и конституционная история Рима от его основания до эпохи [pg xiv] [Августа](#)". Мне пришло в голову, что история римской литературы за тот же период может оказаться небезынтересной. В литературной истории Рима есть три больших эпохи - та, что предшествует эпохе Августа, эпоха, которая отмечена именем этого императора, и промежуток, начавшийся сразу после его смерти и, как можно считать, продолжающийся до разрушения Рима. Из этих периодов первый и второй пересекаются друг с другом по датам, но разницу в их духе и вкусе можно легко различить. Хотя Цицерон умер во время триумvirата Октавия, его гений дышит только духом республики; и хотя Вергилий и Гораций родились во время существования содружества, их труды носят характер монархического влияния.

Последующие тома включают только первый из этих последовательных периодов. Приступлю ли я в дальнейшем к исследованию истории остальных, будет зависеть от того, какой прием получит эта работа, а также от других обстоятельств, которые я не в состоянии предвидеть.

* * * * *

ТЕМ ВРЕМЕНЕМ я внес значительные изменения и, надеюсь, улучшения в настоящее издание. Они, однако, так сильно переплетены с основной частью работы, что их невозможно указать - за исключением некоторых дополнительных переводов с [pg xv] фрагментов древних латинских поэтов - диссертации о тахиграфии, или скорописи римлян, введенной в начале Приложения, и критического отчета о диалоге Цицерона "De Republica", который, хотя и был обнаружен, не вышел из печати, когда было опубликовано предыдущее издание.

ИСТОРИЯ РОМАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ и т. д.

"Parva quoque, ut ferme principia omnia, et ea ipsa peregrina res fuit."
Livy, lib. vii. c. 2.

[pg 19]

HISTORY OF ROMAN LITERATURE, &c.

Проследивая литературную историю народа, важно не только выяснить, откуда были получены первые зачатки знаний, но даже установить происхождение тех племен, чья культура, превосходящая их собственную, служила стимулом для литературных усилий. Однако привилегия, взятая на себя национальным тщеславием, *miscendi humana divinis*, окутала древности почти всех стран мраком и тайной: но нет расы, чья ранняя история была бы вовлечена в большую неясность и противоречие, чем первые жители тех итальянских государств, которые в конце концов стали составными частями Римской республики. Происхождение пяти сатурнианских и двенадцати этрусских городов теряется в тумане веков; и мы можем с таким же успехом надеяться получить достоверную информацию о памятниках Египта или Индии, как и исследовать их непостижимую древность. В период, когда подлинные документы впервые проливают свет на состояние Италии, мы видим, что она была занята различными племенами, достигшими разной степени цивилизации, говорившими на разных диалектах и оспаривавшими друг у друга право собственности на земли, из которых они черпали средства к существованию. Все, что было до этого времени, основано на поэтических приукрашиваниях, домыслах теоретиков или национальном тщеславии, присваивающем себе троянское, греческое или даже божественное происхождение.

Счастлирое положение Италии, погруженной в море, которое омывало не только побережье всего юга Европы, но и берега Африки и Азии, давало возможность [pg 20] общения и торговли почти со всеми частями древнего мира. Вполне вероятно, что страна, одаренная подобно этому полуострову, с плодородной почвой, несравненным климатом и необыкновенным очарованием пейзажей, привлекала внимание своих соседей, а иногда и манила их из менее благоприятных поселений. "Похоже, - говорит один из недавних французских писателей, - что "les Dieux aient lancé l'Italie au milieu du vaste océan comme un Phare immense qui appelle les navigateurs des pays les plus éloignés"⁹. Обычаи и даже названия, которые были распространены в Египте, Финикии и Греции, были таким образом привнесены в Италию и стали материалом, из которого создатели систем строили теории о ее первой колонизации египтянами, пеласгами или любой другой нацией по их выбору. Однако едва ли найдется древняя история или документ, заслуживающий доверия и фиксирующий прибытие колонии в Италию, в котором бы не упоминалось, что новоприбывшие нашли предшествующие племена, с которыми они вели войну или смешивались.

Обширные озера и высокие горы, которыми пересечена Италия, естественным образом разделили ее жителей на отдельные и независимые народы. Самыми известными из них были этруски. Происхождение этого удивительного народа, называемого греками тирренами, а латинянами - этрусками, было предметом бесконечных споров среди антикваров, и, действительно, озадачивало древних не меньше, чем современных. Геродот, самый ранний достоверный историк, чьи работы дошли до наших дней, представляет их как колонию лидийцев, которые сами были племенем бродячих пеласгов. В царствование Атиса, сына Менеса, лидийский народ был доведен до крайности голодом, и царь разделил его на две части, одной из которых было суждено остаться в Азии, а другой - эмигрировать под руководством своего сына Тиррена. Жители, составлявшие последнюю часть, покинув свою страну, направились в Смирну, где построили корабли и отправились на поиски новых пристанищ. Побывав на разных берегах, они проникли в сердце Италии и в конце концов обосновались в Умбрии. Там они построили жилища и называли себя тирренцами, по имени своего [вождя](#)¹⁰. Некоторые обстоятельства, о которых Геродот рассказывает как о происшедших до переселения лидийской колонии, кажутся сказочными, например изобретение игр, чтобы утолить чувство голода, и пост каждый день подряд в течение восемнадцати лет; и, пожалуй, было бы излишне утверждать, что до лидийцев ни одно другое племя никогда не ступало на землю Умбрии или [pg 21] Этрурии. Но рассказ об уходе колонии сам по себе правдоподобен, и его истинность подтверждается, если не подтверждается, некоторыми сходствами в языке, религии и занятиях лидийцев и древних [этрусков](#)¹¹. Нравы и обычаи лидийцев также не отличались существенно от греческих; а лидийские князья, как и персидские государи, имели обыкновение нанимать финикийских или египетских моряков, поэтому колония лидийцев, обосновавшаяся в Италии, могла содержать смесь таких людей и представлять те признаки, которые заставили одних антикваров считать этрусков финикийцами или египтянами, а других - греками. Античные писатели, хотя и варьировали в частности, в целом следовали традиции Геродота о происхождении этрусков. Цицерон, [Страбон](#)¹², Веллий [Патеркул](#)¹³, Сенека, Плиний, [Плутарх](#)¹⁴ и Сервий утверждают, что они пришли из Лидии; к ним можно добавить Катутла, который называет озеро Бенакус *Lydiæ lacus undæ*, очевидно, потому, что он считал древних этрусков, на территории которых оно находилось, лидийского происхождения. Очевидно также, что сами этруски считали, что произошли от лидийцев, и прививали эту веру другим. Тацит сообщает нам, что в правление Тиберия между одиннадцатью городами Азии возник спор об их древности, который был заслушан их депутатами в присутствии императора. Сарды основывали свои претензии на предполагаемом родстве с этрусками и в подтверждение своих притязаний приводили древнее постановление, в котором этот народ объявлял себя происходящим от последователей Тиррена, покинувших свою родную Лидию и основавших новые поселения в [Италии](#)¹⁵.

Элланик Лесбосский, греческий историк, почти современник Геродота, которого цитирует Дионисий Галикарнасский, утверждал, что этруски были племенем пеласгов, не из Лидии, а из Греции, которые, будучи изгнаны из своей страны эллинами, приплыли к устью По и, оставив свои корабли в этой реке, построили внутренний город Кортону, откуда, продвигаясь, заселили всю территорию, впоследствии названную [Тирренией](#)¹⁶.

Дионисий Галикарнасский считает рассказ тех авторов, которые утверждают, что этруски произошли от лидийцев, совершенно баснословным, главным образом на том основании [pg 22], что Ксантус, главный историк Лидии, ничего не говорит о том, что какая-либо колония эмигрировала оттуда в Италию; И он считает, что заблуждаются те, кто, подобно Элланику Лесбосскому, считал этрусков и пеласгов одним и тем же народом. Он считает, что они были аборигенами, или коренными жителями страны, поскольку ни по языку, ни по образу жизни

они в корне не совпадали ни с одним другим народом. Однако он признает, что племя пеласгов прошло из Фессалии к устью По за много веков до Троянской войны и, направив свой курс на юг, заняло значительную часть сердца Италии. Вскоре после своего прибытия они помогли коренным этрускам в их войне с сикулами, которых они заставили искать убежища в Сицилии, где жили древние сиканы. После этого союза они снова рассеялись из-за болезней и голода; но некоторые из них все же остались и, присоединившись к коренным жителям, передали им все, что в языке и обычаях казалось общим этрускам с другими народами пеласгического [происхождения](#)¹⁷.

Несколько выдающихся современных авторов отчасти совпадают с Дионисием. Демпстер, кажется, считает, что в Этрурии было коренное население, но оно увеличилось как за счет лидийской эмиграции, так и за счет колоний пеласгов из [Греции](#)¹⁸. Бохарт придерживается почти того же мнения, только он допускает возможность прямого общения между этрусками и финикийцами, откуда первые могли почерпнуть многие восточные предания и обычаи. Он отрицает, однако, что в языках этих двух народов было какое-либо сходство, а этрусские искусства, по его мнению, в основном были заимствованы из [Греции](#)¹⁹. Мнение Бохарта по этим последним пунктам имеет тем большее значение, что его склонности заставили бы его придерживаться противоположной системы, если бы она была убедительно подкреплена. Гиббон также высказывается в пользу Дионисия; что же касается отношения Геродота, то он говорит: "Мнение Геродота, которое возникло из Лидии, не может быть приемлемым для поэтов"²⁰. Несколько недавних итальянских писателей также утверждают, что до прибытия какой-либо лидийской или пеласгической колонии существовало то, что они называют коренным населением, под которым они не просто подразумевают население, чье происхождение не может быть [pg 23] прослежено, поскольку они довольно широко намекают, что Этрурия имела своих Адама и Еву, так же как и [Эдем](#)²¹.

Горий выводит все этрусское из Египта или Финикии. Эти страны он считает первоначальным местом обитания пеласгов, которые, будучи изгнаны из них, поселились в Ахайе, Фракии, Аркадии и Лидии и из этих регионов постепенно, в разное время, перешли в [Италию](#)²².

Схожую систему принял лорд Монбоддо. С учетом сходства их письма и языка с греческим он считает, что этруски были очень древней колонией бродячих пеласгов, которые покинули Аркадию в поисках новых поселений. Однако, по его мнению, эти пеласги не были коренными жителями Аркадии, так как они пришли из Египта, где существовал район и город с названием [Аркадия](#)²³.

Мазохи придерживается восточной теории, но не берется определить, из какого восточного региона эмигрировали этруски. Он лишь утверждает, что они распространились с востока, под которым он подразумевает весьма отдаленные друг от друга регионы - Ассирию, Армению, Ханаан и [Египет](#)²⁴. Он также считает, что они пришли прямо с востока, не пройдя предварительно через Лидию или Аркадию: ведь если бы они это сделали, памятники этих последних стран демонстрировали бы (чего нет) еще более сильные остатки восточной древности, чем памятники этрусков. Это происхождение Мазохи пытается подтвердить самыми причудливыми производными слов и собственных имен этрусского народа из восточных языков, особенно из древнееврейского и сирийского. Так, одна из самых обширных равнин Италии и место, где, по всей вероятности, впервые высадилась восточная колония, находится недалеко от устья реки По. Эту равнину они, естественно, называли Паддан, одно из названий равнинной Месопотамии, а название района вскоре было перенесено на реку Падус или По, которой он был ограничен. Однако автору пришло в голову, что Эридан - более древнее название По; но это лишь дает ему новый аргумент. Эраз,

кажется, означает на иврите кедр или любое смолистое дерево, и восточные люди, обнаружив на берегах По множество деревьев такого рода, а Z - конвертируемая буква с D, могли [pg 24] не преминуть назвать реку, возле которой они росли в таком изобилии, [Эриданусом](#)²⁵.

Бонарота вывел происхождение этрусков из Египта - теория, основанная главным образом на сходстве остатков их искусства с памятниками древних [египтян](#)²⁶.

Маффеи выводит их непосредственно из Ханаана и полагает, что они были расой, изгнанной из этого региона моавитянами, или детьми Лота. Река Арнон (отсюда Арно) протекала недалеко от той части Ханаана, где впервые поселились Лот и Аврам; один из ее районов назывался Этрот (отсюда Этрурия), а на берегах Арнона стоял город Ар, слог, который является частым соединением в этрусских названиях. Этрусски возводили свои культовые сооружения на холмах или высоких местах, создавали телесные изображения своих божественных существ, как идолопоклонники, от которых они произошли, но прежде всего их гадания и профессия авгуров отождествляли их с теми исконными жителями Ханаана, о которых сказано, "что они слушали наблюдателей времен и прорицателей" ²⁷.

Самым объемным, но в то же время одним из самых причудливых писателей об этрусках является Гуарначчи, который утверждает, что они пришли прямо с востока и были бродягами, рассеянными Ноевым потопом или, самое позднее, вавилонской смутой. Умбры и аборигены, по его мнению, были тем же народом под другим названием, что и этруски: Они постепенно распространились по всей Италии, а некоторые их племена, называемые по их бродячим привычкам пеласгами, в конце концов эмигрировали в Грецию и Лидию; так что все сходство в языке, религии, манерах или искусствах греков и этрусков является следствием этрусской колонизации Греции, а не, как принято считать, того, что Италия была заселена пеласгами из Аркадии или [Пелопоннеса](#)²⁸.

В целом восточная система поддерживается в противовес всем другим теориям, главным образом на том основании, что этруски, как и многие восточные народы, писали справа налево, и что, подобно евреям, они часто отмечали только [pg 25] согласные, оставляя читателю возможность добавлять вспомогательные гласные.

Против восточной теории во всех ее модификациях упорно выступал ряд ученых итальянских, французских и немецких антикваров, которые утверждали северное и кельтское происхождение этрусков и высмеивали мнения своих предшественников, как будто сами собирались провозгласить более рациональную систему. Бардетти, хотя и допускает колонизацию Италии из чужих краев еще до Троянской войны, утверждает, что она была заселена первобытным населением задолго до высадки лидийцев или пеласгов: Что до прибытия последнего племени в устье По, которое произошло за 300 лет до осады Трои, в Италию не было навигации ни из Египта, ни из какой-либо другой страны: Поэтому это первобытное население должно было прибыть по суше и могло быть не кем иным, как группами кельтов, которые были прямым потомством Иафета, и которые, первоначально поселившись в Галлии, спустились в Италию с Альп через Ретий, Тироль и Трент. Их первыми местами обитания были области по берегам реки По; самые первые племена их населения назывались лигурийцами и умбрийцами, от них произошли этруры и все другие древние народы [Италии](#)²⁹.

Почти такой же системы придерживались [Пеллутье](#)³⁰, [Фрере](#)³¹ и [Функиус](#)³², ее приняли с некоторыми изменениями Аделунг, а также [Хейн](#)³³, который, однако, допускает, что в состав населения Этрурии могли входить и другие племена, помимо галльской [расы](#)³⁴.

Эта теория, независимо от того, выводят ли этрусков из кельтов Галлии или из тевтонских племен Германии, слишком часто поддерживается отдаленными и причудливыми этимологиями; и, насколько она зависит от авторитета, она в основном опирается на двусмысленный отрывок древнего историка Бокка (цитируемый Солинусом), где говорится, что *Gallorum veterum propaginem Umbros esse*, и взятое в связи с этим утверждение Плиния, что *Umbrorum gens antiquissima Italiae existimatur*³⁵.

[pg 26]

ЭТРУРИЯ.

Самым ученым и правильным писателем по вопросу об этрусках является Ланци. В своем обширном труде³⁶ (в котором он продолжил и усовершенствовал систему, впервые начатую Уливьери) он не претендует на исследование происхождения этой знаменитой расы, хотя, как ему кажется, считает, что они были лидийцами, время от времени пополнявшимися племенами пеласгов. Но он попытался доказать, что каково бы ни было их происхождение, религия, образование, язык и искусства этрусков должны быть связаны с греческим происхождением, и он опровергает Гори и Кайлуса, которые, обманутые несколькими несовершенными аналогиями, приписывали их египтянам. Период этрусского совершенства в искусстве и формирования тех ваз и урн, которыми мы до сих пор восхищаемся, был после покорения Этрурии римлянами, и в то время, когда общение с Грецией сделало этрусков знакомыми с образцами греческого совершенства. Что касается языка, то он не отрицает, что все языки изначально пришли с востока и что многие греческие слова произошли от древнееврейских корней; но в этрусском языке, утверждает он, есть такие явные следы эллинизма, особенно в именах богов и героев, что невозможно приписать его происхождение какому-либо другому источнику. В частности, он пытается показать на основании надписей на таблицах Эвгубии, что этрусский язык был эолийским греческим, поскольку в нем нет ни монослогов, характерных для северных языков, ни аффиксов и суффиксов, свойственных восточным диалектам³⁷.

Из какого бы народа ни происходили этруски, в ранний период они достигли завидной высоты процветания и могущества. Собственная Этрурия, или древнейшая Этрурия, простиралась от Арно до Тибра, будучи почти ограничена этими реками от их истоков до слияния с Тирренским морем. Вскоре, однако, этруски вышли за эти узкие пределы: на севере они распространили свои завоевания на лигурийцев, населявших область за Арно, и этой территории завоеватели дали название Новая Этрурия. На юге они пересекли Тибр, сделали союзниками или данниками латинян и ввели среди них многие свои обычаи и обряды. Открыв таким образом путь через Лаций, они вытеснили оски с плодородных равнин Кам [pg 27] пании и основали город Капую, примерно за пятьдесят лет до постройки Рима. Колонии также были отправлены ими в места за пределами их непосредственного владения, пока в конце концов италийское имя не стало почти тонуть в имени этрусков. Однако их умы не были полностью направлены на завоевания и политическое возвеличивание; их внимание было также направлено на полезные учреждения и культивирование изящных искусств. Двенадцать объединенных городов Этрурии были украшены многочисленными памятниками архитектуры; были приняты полезные законы, торговля распространилась вдоль всех берегов Средиземного моря; короче говоря, благодаря их усилиям общий прогресс цивилизации в Италии был невероятно ускорен. Слава и процветание этрусков достигли своего апогея еще до того, как Рим обрел имя. Но их правительство, как и правительство всех других республик, содержало в себе семена упадка. Каждое государство

имело право выбора: оставаться содружеством или избрать короля; но короли, или лукумоны, как их обычно называли, были лишь жрецами и президентами различных городов конфедерации. Не было монарха всего царства, и именно череда этих лукумонов раздула путаный список царей, представленный этрусскими антикварами. Каждое государство также имело право отдельно объявлять войну или заключать мир; и, судя по всему, во всех случаях оно больше заботилось о своей безопасности, чем об общих интересах союза. Поэтому в генеральных ассамблеях двенадцати штатов царили соперничество и раздоры. Конфедеративное правительство, объединенное таким образом политическими связями, почти такими же слабыми, как Амфиктионийский совет Греции, не оказывало такого компактного сопротивления, которое могло бы стать адекватным барьером для *unica vis* бесстрашных врагов, с которыми этрускам пришлось теперь сражаться. На море их атаковали сиракузяне и карфагеняне; умбрийцы отвоевали несколько их древних владений; они были вынуждены уступить равнины, лежащие между Альпами и Апеннинскими, доблести галлов; а самниты изгнали их из более желанных и вкусных регионов Кампании.

В то время как этруски снова оказались почти в пределах территории, которая до сих пор носит их имя и простирается от Тибра на север до Апеннин, на политическом театре Италии появился еще более грозный враг, чем тот, с которым они до сих пор сталкивались. Это был Лаций, которому выпала необыкновенная удача увидеть, как один из его городов возвысился до верховного господства в Италии и, наконец, во всем мире. Этот город, который Дионисий Галикарнасский представляет как респектабельную колонию, отправившуюся из Альбы под конвоем Ромула и оттуда [pg 28] снабженную деньгами, провизией и оружием; но который, скорее всего, состоял из преступников из племен эквов, марсов, вольсков и других латинов, постепенно набирал силу, в то время как власть этрусков приходила в упадок. Изнеженные роскошью и пышностью³⁸, они презирали грубые, неотполированные манеры римлян, но за столетия почти непрерывных войн их ежедневно приучали к ужасу перед их военным мастерством и доблестью. Падение Вейи стало огромным предупреждением, и теперь они пытались сохранить свою независимость скорее хитростью, чем силой оружия. В конце концов, в недобрый час они воспользовались трудностями своего врага и, пока соперничающая республика была потеснена на юге самнитами, объединились с северными ордами, которые спустились с Альп для ожидаемого завоевания Рима. Не успели они полностью объединиться с галлами, как консул Долабелла уничтожил у Вадимонского озера военное население Этрурии, и слабые остатки народа приняли настоятельные условия мира, продиктованные победителями, которые не оставили им ничего, кроме тени великого имени, - славы участия в римском походе на завоевание мира и остатков искусств, призванных привлечь любопытство и исследования новейших потомков.

Близость этрусков к Риму, от которого их территории отделял лишь Тибр, - союз их вождя Келия с Ромулом и жилище, отведенное им на Келийской горе, - вступление в римское владычество старшего Тарквина, который происходил из греческой семьи, обосновавшейся в Этрурии, - поселение нескольких этрусских пленников через четыре года после изгнания царей на улице, называемой Вилла Туск, в самом центре города; и, наконец, контакты, возникшие в результате длительного периода войн и политических интриг, которые существовали между восходящей республикой и ее более опытными соседями, прежде чем они были объединены в одно государство, были бы достаточными для объяснения восприятия римлянами обычаев и суеверий Этрурии, а также для обмена литературными материалами. Не похоже, что вражда соперничающих народов препятствует взаимному перениманию нравов и литературы. Романтическая галантность и образованность арабов на юге Испании вскоре перешла границы их великолепной империи; и задолго до завоевания Уэльсы кембрийские басни и предания об Артуре и его героях были одомашнены при дворе

[pg 29] Англии. Соответственно, мы видим, что римляне были обязаны этрускам формой одеяний, в которые облачались их магистраты, пышностью, которая сопровождала их триумфы, и даже музыкой, которая оживляла их легионы. Пурпурная жилетка, скипетр, увенчанный орлом, кресло курула, фасции и ликторы были знаками и сопровождением верховной власти у этрусков; а триумфы и орации, бои гладиаторов и черкесские игры были общими для них и римлян.

Простые и деревенские божества Этрурии и Лациума также были объектами римского идолопоклонства задолго до введения той более внушительной и элегантной мифологии, которая была украшена концепциями Гомера и рукой Фидия. Сатурн, реформатор гражданской жизни, хотя впоследствии его стали путать с Кроносом греков, не был греческого происхождения. Янус, *Deorum Deus* из салийских стихов, которому римляне приносили первые жертвы и обращались с первыми молитвами и которого системщики отождествляли с [Ноем39](#), индийским [Ганесой40](#), египетским [Оаннесом41](#) и Ионом [скандинавов42](#) или представляли как символический тип всех вещей в природе, был действительно итальянским богом: - "Nam tibi par nulli".

"Nam tibi par nullum Græcia numen [habet43](#)".

Фавн и Пикус, Бона Деа и Марика были этрусскими или латинскими божествами сатурнианской семьи. Италия также была наполнена множеством местных божеств из-за чудесных природных явлений, которые она так обильно демонстрировала и которые ее первые жители приписывали невидимым силам. Серное озеро было резиденцией нимфы Альбунеи, а целебные фонтаны Абано - признанными обителями благодетельного гения: "Nullus lucus sine fonte, nullus fons non sacer, propter attributos illis deos, qui fontibus præesse [dicuntur44](#)." Таким образом, вся природа была связана непрерывной цепью освященного существования, от бога грома до простого фавна. Вакуния и Ферония сабинян были натурализованы Нумой, а этрусский Вейова председательствовал в Риме на общем совете двенадцати великих богов, задолго до того, как стало известно о греческих Марсе и Юпитере. Во всей их мифологии мы можем отметить серьезный и строгий характер [pg 30] тер древних [италийцев45](#). Их божества не походили на непристойных и порочных богов Греции. Они управляли сельским хозяйством, имущественными правами, супружеской верностью, правдой и справедливостью; подобным образом поступали и в раннем Риме,

"Cana Fides et Vesta; Remo cum fratre Quirinus

Jura dabant." --

Дионисий Галикарнасский особенно подчеркивает разницу между религией греков и римлян. Последние, сообщает он, "не принимали в свое вероучение те нечестивые истории, которые греки рассказывали о кастрации своих богов или об умерщвлении собственных детей, о войнах, ранах, узах и рабстве и тому подобных вещах, которые не только совершенно недостойны божественной природы, но и позорят даже человеческую. У них не было ни плача и причитаний по страданиям своих богов, ни, подобно грекам, вакхических оргий, ни совместных бдений мужчин и женщин в храмах. А если в какое-то время они и допускали иноземные загрязнения, как это было с обрядами Кибелы и Идейской богини, то церемонии совершались под строгим надзором римских магистратов; да и сейчас ни один римлянин не переодевается, чтобы изобразить мумию, исполняемую жрецами [Кибелы46](#)". Дионисий, который все относит к Греции, считает, что ранняя римская религия была просто греческой религией, очищенной Ромулом, которому, в сущности, его страна была обязана своими священными институтами больше, чем Нуме. Однако на самом деле эта высшая

чистота обрядов и культа была вызвана не люстрацией греческих басен, а тем, что они были основаны на итальянских, а не на греческих суевериях.

Но хотя этрусская мифология, возможно, была более чистой, а ее обряды - более полезными, чем греческие, ее басни не были столь изобретательными и заманчивыми. Ора, богиня здоровья и молодости, была менее изящна, чем Геба; И даже гений Вергилия, избравшего итальянские мифы для создания "Энеиды", вряд ли смог бы придать изящество и достоинство басне о пчелином рое, гроздьями свисающем с лавра Лаврентия, и истории о разбойнике Какусе, извергающем пламя, о кораблях, превратившихся в нимф, о свиноматке, которая опоросилась тридцатью белыми свиньями и тем самым объявила, что город Альба будет построен через тридцать лет, о грубом [pg 31] вымысле о младенчестве Камиллы или об отвратительной гарпии, которая вилась вокруг головы Турна, и предвещала его смерть. Поэтому, когда римляне соблазнились искусством Греции, грубые и простые традиции итальянской мифологии уступили соблазнительным и сладострастным вымыслам более полированного [народа](#)⁴⁷. Терпимый дух политеизма не ограничивал число богов, а служители суеверий, казалось, всегда были готовы примирить самые противоречивые системы. Поэтому поэт переплетает национальные традиции с греческими баснями и концентрирует в одном атрибуты разных божеств. Так, греческий Кронос был отождествлен с Сатурном; деревенские божества, Сильван и Фавн, свойственные Лациуму, были смешаны с Паном, сатиры и Силен были связаны с поездом Вакха; Портун был превращен в Палемона - божество, которое греки получили из Финикии; Бона Деа была превращена в Гекату, Либитина - в Прозерпину; а Камисне, или Камене, из рода Януса, который пророчествовал в сатурнианских стихах на вершине горы Яникул, были метаморфизированы в [Муз](#)⁴⁸. Геркулес, Юпитер и Венера, боги власти и удовольствий, заняли со своими великолепными храмами место мирных и пастушеских божеств Нумы. Однако национальная религия в какой-то мере сохранялась, и Аполлон и Вакх, в частности, продолжали украшаться характерными эмблемами Этрурии.

Этруски, похоже, не верили, подобно грекам, что они обладают теми толкованиями проходящих событий или откровениями будущего, которые были получены путем непосредственного вдохновения, будь то с холма Додоны или из дельфийского святилища. Предполагалось, что их гадания являются результатом опыта и наблюдений; и хотя они не лишены божественного руководства или содействия, они зависят главным образом от человеческих ухищрений. Среди них были особые семьи, такие как племя Левия, перуанские инки, потомки Тора и Одина, которые были хранителями секретов и церемоний религии. Их предсказания были взяты из полета [птиц](#)⁴⁹, внутренностей животных и наблюдений за громом. [pg 32] В ранние века существования Рима группа патрицианских юношей была отправлена в Этрурию, чтобы быть посвященной в тайны ее религиозных [обрядов](#)⁵⁰. Постоянная практика обращения к богам по поводу всех начинаний, общественных или частных, вера в то, что чудеса являются проявлением воли небес, что божества можно умиротворить, а их месть предотвратить с помощью искупления или жертвоприношений, были общими для тосканского и римского верований. Короче говоря, пылкий дух этрусского суеверия перешел к римлянам, которые во многом обязаны его влиянию своей доблестью, воздержанностью и патриотизмом. Именно этому Цицерон в значительной степени приписывает их политическое превосходство. Римляне, говорит он, не превосходили испанцев числом, галлов - силой или мужеством, карфагенян - обращением, македонцев - тактикой; но мы превосходим все народы той первобытной мудростью, благодаря которой мы узнали, что всем управляют и направляют бессмертные боги.

Тому же необычному народу, от которого они переняли свои обычаи и суеверия, римляне были обязаны своим величественным языком. Поскольку их писатели в значительной степени обязаны своим бессмертием возвышенным тонам и властным акцентам латинского языка, было бы неправильно полностью игнорировать его происхождение при рассмотрении литературной истории Рима.

Сторонники различных систем относительно первого заселения Этрурии, конечно же, обнаруживают элементы этрусского языка в языке различных народов, которые, по их мнению, были колонизированы. Лорд Монбоддо, например, выводит латинский и этрусский языки из старого пеласгического; этот язык, по его утверждению, был впервые принесен в Италию колонией аркадян за семнадцать поколений до Троянской войны. Он считает латынь древнейшим диалектом греческого; и замечает, что, поскольку она вышла из первоисточника раньше, чем дорийский, или эолийский, или любой другой известный сейчас греческий диалект, в ней больше грубости первобытного иврита, от которого, по его мнению, произошел [пеласгический](#)⁵¹. Ланци также считает, что и латинский, и этрусский языки произошли от греческого, и что сходство между этрусским и латинским не было вызвано происхождением последнего от первого, а было необходимым следствием того, что оба они произошли из общего источника.

Конечно, нелегко обнаружить первичные элементы латинского или любого другого языка; но его непосредственное происхождение [pg 33] можно легко проследить. Надписи на древнейших памятниках, которые были обнаружены от Альп до Калабрии, показывают, что со времен этрусского господства в Италии существовал универсальный язык, варьировавшийся, правда, диалектами, но имевший общее происхождение в склонениях слов и формах символов. Язык этрусов был настолько широко распространен в результате их завоеваний, что его можно считать почти общим языком Италии, а латинский, осканский и сабинский идиомы в значительной степени совпадали с этрусским. Из них в основном и сформировался ранний латинский язык; а то немногое, что было в греческом в его первоначальном составе, пришло через эти языки из пеласгических колоний, которые в самые отдаленные периоды смешивались с этрусками и жителями древнего Лациума. "Это большая ошибка, - говорит Хорн Тук, - в которую впали латинские этимологи, полагая, что вся латынь должна быть найдена в греческом языке, но на самом деле все обстоит иначе. Основу и фундамент латинского языка составляет греческий; но большая часть латыни - это язык наших северных предков, привитый к греческому; и в наших северных языках этимолог должен искать ту часть латыни, которую греческий не [обставит](#)⁵²". Этот автор прав, утверждая, что вся латынь не может быть найдена в греческом языке; но он сильно заблуждается, если хочет сказать, что какая-то часть латыни произошла непосредственно из языка кельтов или что их жаргон был привит к греческому. Однако северные языки, будь то кельтские или славянские, возможно, способствовали формированию тех диалектов Италии, которые составили первоначальные элементы имперского языка и в течение пяти веков демонстрировались в самых разнообразных сочетаниях с незначительной примесью греческого. Выдающийся грамматист еще больше ошибается, заявляя, что основой латинского языка является греческий. То, что многое в августовской латыни заимствовано из греческого, - правда. Гатакер, который упорно отстаивает греческое происхождение всего латинского языка, в качестве примера попытался доказать, что каждое слово в первых пяти строках "Эклоги" Вергилия заимствовано из [греческого](#)⁵³; и хотя часть его этимологий причудлива, [pg 34] все же в очень значительной их части он добился полного успеха. Но с древними остатками латинского языка, существовавшими до взятия Тарентума, дело обстоит совершенно иначе. В песне Братьев Арвалов, самом древнем из сохранившихся образцов языка, есть, кажется, только два слова, которые имеют хоть какую-то аналогию с греческим -

sal от ὅλς и sta от ἰ στήρι. То, что в первые века Республики греческий язык мало сочетался с латинским, видно из того, что латинские надписи прежнего периода были непонятны историку Полибию и самым ученым римлянам его эпохи. Поскольку сам он был греком, а самые ученые римляне к его времени стали хорошими знатоками греческого, любые грецизмы в древних надписях были бы вполне понятны. Поэтому очевидно, что трудность возникла из-за того, что вместо новых греческих терминов, внезапно появившихся после взятия Тарентума и к которым римляне к тому времени уже привыкли, встречались слова старых италийских диалектов, не способные понять язык предыдущего поколения. Кроме того, когда Рим изначально был заполнен латинянами, когда этруски и оски находились сразу за стенами Рима, когда еще во времена Ромула сабиняне были допущены внутрь, когда все женщины в Риме были сабинянками (из чего можно предположить, что большая часть разговоров велась на сабинском диалекте), и, прежде всего, когда римляне в течение многих веков практически не общались ни с какими другими народами, кроме италийских, не следует думать, что они заимствовали свой разговорный язык у кельтов, по ту сторону Альп, или у греков, от которых их отделял Адриатический залив и которые, пока еще, основали в Италии лишь отдаленные, незначительные и разрозненные колонии. Варро также показал родство между сабинским и латинским языками⁵⁴. То, что осканский язык напоминал старую латынь, доказывается тем, что он постоянно использовался в самых популярных драматических представлениях в Риме, а также тем обстоятельством, что почти каждое слово из немногих сохранившихся его реликтов является корнем какого-то эквивалентного латинского термина. Так, от Акеру произошли acerra-Anter, inter-Phaisnam, fanum-Tesaur, Thesaurus-Famel, famulus-Multa, mulcta-Solum, (totus,) solus-Facul, Facultas-Cael, cœlum-Embratur, imperator.⁵⁵ Обильная примесь греческого произошла [pg 35] только после взятия Тарентума, когда поэты Magna Græcia обосновались в Риме, и им стали подражать местные писатели,

"-- Cum lingua Catonis et Enni

Sermonem patrium ditaverit, et nova rerum

Nomina protulerit".

Таким образом, далеко не факт, что латинский язык состоит из кельтского, привитого к греческому, он, как мне кажется, был сформирован из греческого, привитого к тем различным диалектам этрусского языка, которые преобладали в Италии в период строительства Рима.

Было бы необычно, когда римляне так много почерпнули у своих этрусских соседей, если бы они также не приобрели часть тех искусств, которые были главной гордостью Этрурии. Среди этрусков искусство, конечно, не имело того внушительного характера, который оно приняло в Египте, или той элегантности, которую оно демонстрировало в Греции⁵⁶; но в их вазах, гробницах и алтарях, которые недавно стали известны, мы имеем многочисленные доказательства их вкуса и изобретательности. В них - домашние занятия, браки, зрелища, маскарады, состязания в цирке, конные упражнения, погоня, триумфы, мистерии, погребальные обряды, Ларес, Ламие, Лемуры и божества всех видов - словом, вся древняя Этрурия проходит перед взором, который во многих случаях должен восхищаться смелостью поз, изяществом драпировок и справедливостью пропорций. Искусство моделирования, или скульптуры, похоже, было тем, в чем этруски преуспели больше всего. Статуи первых царей, возведенные в Риме в правление Тарквина, были их работы, как и статуя Горация Кокла, и конная статуя Клелии. Юпитер Капитолия также был тосканцем, а четырехколесная

колесница, установленная в его храме, получила свою последнюю полировку из рук этрусков при первых римских консулах.

В течение V века в Рим было перевезено не менее 2000 этруских статуй, которые, вероятно, были маленькими фигурками из бронзы, из Вольсиниума (ныне Больсена), который римляне обвиняли в осаде, чтобы разграбить его с этими сокровищами. Архитектура была неизвестна в Риме до прихода Тарквиниев из Этрурии: поэтому работы царей, некоторые из которых сохранились до сих пор, были [pg 36] построены в этруском стиле, с большими и регулярными, но нецементированными блоками⁵⁷. Самые древние и грандиозные архитектурные памятники Рима были выполнены этрускими художниками. Это храм Юпитера Капитолийского, Цирк и Клоака Максима, которые так прекрасно предвосхитили будущий размах Рима⁵⁸ и которые Ливий называет равными всему, что было создано современным великолепием. Живопись также была завезена в Рим этрусками примерно в середине пятого века одним из представителей рода Фабиев, который долгое время проживал в Этрурии, а после возвращения сам расписал фресками интерьер храма Салуста и передал своим потомкам титул Пиктора.

Превосходство, которого этруски достигли в скульптуре и архитектуре, позволяет предположить, что они были сведущи в тех науках, которые необходимы для достижения выдающихся результатов в искусстве. Поскольку от их письменности не осталось и следа, невозможно судить о достоинствах их литературных произведений. Однако я подозреваю, что, подобно древним египтянам, они добились гораздо меньшего прогресса в литературе, чем в искусстве или науке. Какие книги у них были, сохранились и хорошо известны в Риме; однако Цицерон и другие латинские писатели, у которых греческие авторы постоянно на устах, почти никогда не упоминают о произведениях этрусков, за исключением трактатов по авгурству или гаданию; единственные названия книг, записанные римскими писателями, - Libri Fatales, Libri Haruspicinæ, Sacra Acherontia, Fulgurales et Rituales Libri. Говорят, что этруски культивировали определенный вид поэзии, которую пели или декламировали во время пышных жертвоприношений или празднования браков⁵⁹. Впервые такие стихи были использованы в Фесценнии, городе Этрурии, откуда древние брачные гимны римлян получили название фесценнинов. Очевидно, однако, что эти этруские песни или гимны имели самый грубый характер и, вероятно, никогда не были записаны. Это были своего рода экспромты, состоящие из грубых шуток, которые первоначально читались итальянскими крестьянами на праздниках Цереры, отмечавших завершение урожая; они напоминали стихи, описанные в известных строках Горация.

[pg 37]

"Agricolæ prisci, fortes, parvoque beati,

Condita post frumenta, levantes tempore festo

Corpus, et ipsum animum spe finis dura ferentem,

Cum sociis operum pueris, et conjuge fidâ,

Tellurem porco, Sylvanum lacte piabant,

Floribus et vino Genium, memorem brevis ævi;

Fescennina per hunc inventa licentia morem

Versibus alternis opprobria rustica fudit⁶⁰".

Оказывается также, что некоторые из древних деревенских оракулов и пророчеств этрусков были написаны грубым стихом, называемым сатурнианским, который переняли у них самые ранние латинские поэты.

"Scripsere alii rem

Versibus quos olim Fauni vatesque [canebant](#)⁶¹".

Цензорин сообщает нам на основании Варро, что этот древний народ не был лишен своих летописцев и историков - "Tusci Historiis quæ octavo eorum sæculo scripta [sunt](#)⁶². Но этот восьмой век этрусков, согласно хронологии, которой придерживается Ланци, был бы таким же поздним, как шестой век [Рима](#)⁶³; и, кроме того, из контекста Цензорина ясно, что эти притворные истории были, по сути, просто регистрами оснований городов, рождения и смерти отдельных людей. Варро также упоминает этрусские трагедии, сочиненные [Волумнием](#)⁶⁴. Однако дата написания его произведений не указана, и Ланци считает, что он писал в Этрурии только после того, как драматическое искусство достигло значительного прогресса в Риме; и, конечно, можно сомневаться, что до этого периода этрусская сцена когда-либо поднималась выше временных декламаций или пантомимических развлечений с музыкой и танцами.

Но какой бы ни была литература этрусков, она, безусловно, не оказала никакого влияния на прогресс образования среди римлян. Ни общение двух народов, ни взятие Вейи, за которым последовало окончательное подчинение этрусков, не повлекли за собой никакого литературного улучшения со стороны их неполированных соседей. На самом деле, немногие народы были более неграмотными, чем римляне, в течение пяти веков с начала своей истории; и из всех народов, вошедших в анналы человечества, ни один, несомненно, не достиг такой высоты могущества и величия, а также гражданской мудрости, при равном невежестве в литературе или изобразительном искусстве. Для притворного знакомства старшего Брута с пифагорейской [pg 38] философией, как я подозреваю, трудно найти лучший авторитет, чем роман Клелия; а ученые академии, которые некоторые [авторы](#)⁶⁵ находят в коллегии понтификов Нумы, должны быть отнесены, боюсь, к литературным обществам Вокеродта, существовавшим до [потопа](#)⁶⁶.

Нетрудно объяснить это невежество римлян в первые века их истории. Рим не был, как утверждал Дионисий, регулярной колонией, высланной из хорошо управляемого государства, а был образован из смеси самых разных людей, не знакомых с общественной жизнью. Она состояла из отряда самого Ромула и сплетения разбойников, привыкших к беззаконию и живущих за счет грабежа, которых вызвал из своих убежищ провозглашенный смелым, хитрым и выносливым искателем [приключений](#)⁶⁷. Союз с племенем сабинов, которые во времена Ромула вошли в состав государства, если судить о сабинской цивилизации по рассказу Тарпея, не сильно смягчил бы и очеловечил эту отчаянную группу. Нума многое сделал для бытового улучшения своего народа: разделил его на классы, внушил ему благоговение перед религией, поощрял сельское хозяйство, но в нем не было зародышей литературы, которые он мог бы взрастить. На протяжении более трех столетий после его смерти упорные враждебные действия соседних государств и яростные набеги галлов не давали ни минуты покоя и умиротворения. Безопасность Рима зависела от его военных приготовлений, и каждый гражданин обязательно становился солдатом. Учеба и искусство могут процветать среди войн и беспорядков могущественной империи, потому что каждый человек не принимает активного участия в борьбе; но в маленьком государстве, окруженном врагами, все в той или иной форме лично вовлечены в конфликт, и результат, возможно, рассматривается с более глубоким интересом. Враги Рима не раз оказывались у

его ворот, а однажды и в его стенах; и пока в городе звучали боевые тревоги, литературный досуг не мог быть ни приятным, ни учтенным среди ингредиентов...

"Vitam quæ faciunt beatiore".

Военные действия, начатые для того, чтобы уберечь вновь основанный город от разрушения, продолжались ради завоевания и господства; так что вся [pg 39] гордость римлян по-прежнему была направлена на доблесть и военные успехи. При первом построении театра их умилоstellяли обращением "Belli duellatores [optimi68](#)". Все время, которое можно было выкроить от военных занятий, посвящалось сельскому хозяйству. Каждому человеку отводилось два акра, которые он должен был обрабатывать для содержания своей семьи. Занимаясь таким образом добыванием средств к существованию, он не имел досуга для изучения литературы или искусства и не мог найти в себе склонности к подобным занятиям. Более того, он не имел права выбирать себе занятие. Закон Ромула, по которому все оседлые занятия были позорными для иностранцев или рабов, а гражданам и свободным людям оставлялись только земледельческие и оружейные искусства, долгое время пользовался неизменным уважением и соблюдался. Ромул, говорит Дионисий, приказал одним и тем же людям заниматься как земледелием, так и воинским делом. Он обучал их воинскому долгу во время войны, а в мирное время приучал их возделывать [землю69](#).

В этот период у римлян не было ничего, что можно было бы назвать или считать поэзией - формой, в которой литература обычно впервые появляется среди грубых народов. Стихи, дошедшие до нас под видом сивиллиных оракулов, не являются подлинными. Вероятно, когда-то существовало несколько грубых строк, произнесенных притворными пророчицами, которые, несомненно, были политическим инструментом, полезным в государстве, подверженном народным волнениям. Книга, доставленная Тарквину и содержащая древние оракулы, погибла при пожаре в Капитолии во время гражданских войн Мариуса и Силлы. Даже те, что были собраны в Греции и муниципальных государствах Италии, чтобы заменить их, и которые хранились в храме Аполлона на горе Палатин, были сожжены Стилихоном во времена правления императора Гонория. Однако до сих пор сохранился гимн, исполняемый Братями Арвалесами, коллегией жрецов, учрежденной Ромулом, для того, чтобы ходить в процессии по полям в начале весны и просить у богов благословения на сельское хозяйство. Аналогичным образом звучали грубые сатурнианские стихи, предписанные Нумой и исполняемые салийскими жрецами, которые несли по улицам священные щиты, так долго считавшиеся палладиумом Рима.

Примерно в конце четвертого века от постройки города, когда он впервые был поражен чумой, сенат, исчерпав безрезультатно свои собственные супер [pg 40] суеверные церемонии и перебрав весь круг молитв, постановил, что из Этрурии должны быть вызваны гистрионы или игроки, чтобы умиротворить гнев богов с помощью живописных представлений. В основном это были грубые танцы и жестикуляция, исполняемые под звуки [флейты70](#). Диалогов и песен не было, но пантомима состояла не только из ничего не значащих жестов: Она имела определенную сферу действия и представляла собой связанный сюжет или [историю71](#); но что за действие или история были представлены, совершенно неизвестно. Этот причудливый вид изгнания, похоже, привлек внимание римской молодежи, которая подражала этрусским актерам; но они улучшили развлечение, подбадривая друг друга современными и шутливыми строками. Фесценнианские стихи, первоначально использовавшиеся в Этрурии на сборе урожая крестьянами, примерно в тот же период были применены римлянами для брачных церемоний и общественных развлечений.

Также существовали триумфальные песни в грубой форме, которые пели солдаты во время оаций своих вождей. Еще во времена Ромула, когда этот вождь с триумфом возвращался в Рим после победы над Цениннами и Антемнатами, его солдаты следовали за ним в военном строю, распевая гимны в честь своих богов и современные стихи в честь своего [полководца72](#). К этому же типу относятся пеаны, которыми победоносные войска сопровождали колесницу Цинцинната после того, как он покорил [эквов73](#), и которыми они отмечали пылкое выступление Косса, трибуна [солдат74](#). Иногда в эти хвалебные песни добавляли грубые шутки и лагерные анекдоты, как, например, при триумфе К. Клавдия и М. Ливия75.

Триумфальные гимны не были полностью ограничены церемонией, проводимой на улицах Рима. Цицерон сообщает нам, опираясь на Origines Катона, что на пирах и увеселениях гости обычно воспевали хвалу родным героям под звуки [флейты76](#). Валерий Максим говорит, что стихи пели старшие гости, чтобы возбудить в молодежи желание [подражать77](#); а Варро, [pg 41], утверждает, что их напевали бесхитростные [юноши78](#). Разница между этими двумя авторами, однако, легко объяснима. Первый говорит о первоначальном сочинении этих [баллад79](#), в то время как Варро, несмотря на несовершенство отрывка, похоже, ссылается на более поздний период, когда они были заново сочинены для развлечения гостей. Валерий говорит о них как о поэмах или балладах значительного объема. Однако такая практика существовала уже много поколений до эпохи Катона, а ко времени Цицерона эти национальные и героические произведения, если они и были когда-либо записаны, уже не [сохранились80](#). Вот и все, что можно собрать об этих легендах у древнеримских писателей, которые, очевидно, имели весьма несовершенные представления и информацию по этому вопросу. Однако Нибур и М. Шлегель, похоже, знакомы с их содержанием так же хорошо, как мы с Чеве Чейзом, и говорят так, будто эти драгоценные реликвии лежат у них на полках или будто они лично присутствовали на празднествах, где их декламировали. Они выражали, кажется, чисто патриотические чувства - в них не было незначительной примеси чудесного, но даже склонность к невероятному носила исключительно национальный характер, и римские баснописцы не баловали себя созданием чудес, которые в той или иной степени не воздавали бы честь их предкам. В их основе лежали древнейшие предания о царях и героях младенческого города, а также об установлении республиканской формы правления. "Сказочное рождение Ромула, - говорит Шлегель, - изнасилование сабинянок, поэтичнейшая битва Горациев и Куриациев, гордыня Тарквина, несчастья и смерть Лукреции, установление свободы старшим Брутом - чудесная война с Порсенной, и стойкость Сцевола, изгнание Кориолана, война, которую он разжег против своей страны, последующая борьба его чувств и окончательный триумф его патриотизма благодаря всесильному заступничеству матери;-эти и подобные обстоятельства, если рассматривать их с правильной точки зрения, не могут не рассматриваться как реликвии и фрагменты древних героических традиций и героических поэм [римлян81](#)." Нибур, не довольствуясь изолированными балладами, [pg 42] вообразил существование грандиозной и полной Эпопеи, начинающейся со времени воцарения Тарквиния Приска и заканчивающейся битвой при [Регилле82](#). Это гораздо больше информации, чем Цицерон или Варро могли бы предоставить нам по данному вопросу.

Какими бы многочисленными и обширными ни были эти баллады, они вскоре канули в Лету; в результате подавляющего влияния греческих авторов и нравов они так и не легли в основу отточенной системы национальной поэзии. Разнообразные колдовства "Одиссеи" и гармония благородного гексаметра настолько полностью покорили воображение и слух римлян, что не оставили места для подражания или даже любовного сохранения древних поэм своей страны, и заставили их, как мы вскоре увидим, перенять вместо них

исключительно мысли, воспоминания и поэзию греков. Цицерон в своих "Тускуланских диспутах" упоминает о поэме Аппия Клавдия Цека, процветавшего в пятом веке в [Риме83](#); но он не говорит, какова была природа или тема этого произведения, кроме того, что оно было пифагорейским; и это единственное достоверное сообщение, дошедшее до нас, о существовании чего-либо, что можно предположить как регулярную или постоянную поэму, в течение первых пяти веков, прошедших со времени строительства города.

Так как в течение этого периода мы не можем обнаружить ничего, кроме слабых зачатков драматической, сатирической и героической поэзии, которые так и не стали яркими, единственная история римской литературы, которая может быть дана за этот долгий промежуток времени, состоит в прогрессе и совершенствовании латинского языка. В течение этих пяти столетий он был чрезвычайно изменчив по двум причинам.1-я: хотя их политика в этом отношении впоследствии изменилась, одним из великих принципов возвышения римлян в ранние века было присоединение иностранцев и признание за ними прав граждан. Поэтому в Рим постоянно прибывали чужие племена, и диссонанс в его стенах был, вероятно, сильнее, чем где-либо еще со времен памятной Вавилонской путаницы.2d, Латинский язык был всего лишь разговорным или, по крайней мере, не получил стабильности в литературном творчестве - письменность в то время была ограничена (из-за отсутствия материалов для нее) договорами или короткими столбчатыми надписями. Колебания, вызванные этими причинами, были столь заметны даже в течение очень короткого периода, что Полибий, говоря о договоре, заключенном [pg 43] между карфагенянами и римлянами в 245-м году Города, во время консульства Публия Валерия и Марка Горация, заявляет, что язык, использованный в нем, настолько отличался от латыни, на которой говорили в его время, что самые ученые римляне не могли объяснить его [текст84](#).

Самым ранним образцом этого изменчивого языка, дошедшим до нас и предположительно относящимся ко времени Ромула, является гимн, исполняемый Братями Арвалесами, вышеупомянутой коллегией священников, которые были названы Братями, поскольку первые члены этого учреждения были сыновьями Акки Лаврентии, кормилицы Ромула. Эта песня была начертана во времена императора [Гелиогабала85](#) на камне, который был обнаружен при вскрытии фундамента Сакристии в соборе Святого Петра в 1778 году. Она состоит из следующих слов:...

"Enos Lases juvate,

Neve luerve Marmar sinis incurrer in pleoris.

Satur fufere Mars: limen sali sta berber:

Semones alternei advocapit cunctos.

Enos Marmor juvate,

Triumpe! triumphe!"

Эти слова были так истолкованы Германом: "Nos Lares juvate, neve luem Mamuri sinis incurrere in plures. Satur fueris Mars: limen (т.е. postremum) sali sta vervex: Semones alterni jam duo capit cunctos. Nos Mamuri juvato-Triumphe! Triumphe "[86](#)! В приведенной выше надписи всего шестнадцать букв; из нее видно, что в этот ранний период буква s часто использовалась вместо r - конечное e было вычеркнуто, или, скорее, еще не было добавлено - богатый

дифтонг ei использовался вместо i, а простая буква p - в словах, где впоследствии заменялась f или ph.

От Carmen Saliare, которую пели салийские жрецы, назначенные при Нуме для защиты Ancilia, или Священных [pg 44] щитов, осталось лишь несколько слов, которые были приведены Варро, который отмечает в них, то, что уже было замечено в отношении Гимна Братьев Арвалов, что буква s часто встречается в словах, где его современники ставили r - Melios, для melior-Plusima, для plurima-Asena, для arena-Janitos, для janitor⁸⁷. Кармен Салиаре, однако, вряд ли можно считать точным образцом состояния римского языка в то время, когда она была написана. Среди народов, прилегающих к Риму, были салийские жрецы, у которых были свои гимны и торжественные формы обращений⁸⁸, которые, как говорят, были, по крайней мере частично, переняты Нумой⁸⁹. Так что его Carmen Saliare, вероятно, ближе к тосканскому и осканскому диалектам, чем к латинскому языку, даже в тот ранний период монархии.

Фрагменты нескольких законов, приписываемых Нуме, были сохранены древними юристами и грамматиками и восстановлены Фестом с большими усилиями в соответствии с их правильной орфографией, на которую не обратили должного внимания те, кто впервые привел отрывки из этого Regiam Majestatem римлян. Один из этих законов, восстановленный им, звучит так: "Sei cuius hemonem lobsum dolo sciens mortei duit pariceidad estod. sei im imprudens se dolo malod occisit pro capited oceisei et nateis eiis endo concioned arietem subicitod"; этот закон может быть истолкован следующим образом: "Si quis hominem liberum dolo sciens morti dederit parricida esto: Si cum imprudens, sine dolo malo, occiderit, pro capite occisi et natis ejus in concionem arietem subjicito." Закон, приписываемый Сервию Туллию, был приведен Фестом: "Sei parentem puer verberit ast oloe plorasit, puer diveis parentum sacer esto-sei nurus sacra diveis parentum esto", что означает: "Si parentem puer verberet, at ille ploraverit, puer divis parentum sacer esto; si nurus, sacra divis parentum esto"⁹⁰.

С момента появления этих Leges Regiæ не сохранилось ни одного образца латинского языка, пока мы не дошли до Двенадцати таблиц, принятых в начале четвертого века в Риме. Эти знаменитые установления дошли до нас в искаженных фрагментах, а их орфография, вероятно, была в некоторой степени модернизирована: тем не менее они несут на себе более сильные следы древности, чем вышеупомянутый закон Сервия Туллия или даже чем законы Нумы. Сами латинские писатели, которые их цитируют, не очень хорошо их понимали из-за изменений, произошедших [pg 45] в языке. Соответственно, Цицерон и ранние грамматиканы, которые их цитируют, пытались скорее передать смысл, чем точные слова децемвиров. Террассон попытался вернуть их к старому осканскому языку, на котором, как он полагает, они были изначально написаны; но его поправки в значительной степени носят предположительный характер, и его попытка скорее обещана, чем осуществлена. В целом, они были настолько испорчены модернизацией и последующими попытками вернуть их к древнему чтению, что на них нельзя безоговорочно полагаться как на образцы римского языка в период, когда они были обнародованы. Сами законы очень лаконичны и свободны от тавтологии, которая, по-видимому, характерна для законодательных актов народов, далеко продвинувшихся в своем развитии. Первый закон гласит: "S' in jus vocat queat", что является крайне эллиптическим выражением, и означает: "Si quis aliquem in jus vocet, vocatus eat". В некоторых отношениях язык Leges Regiæ и двенадцати таблиц обладает богатством звучания, которого мы не находим в более современной латыни, особенно в использовании дифтонга ai для æ, как vitai для vitæ, и дифтонга ei для i, как sei для si. Гораций, пожалуй, вполне мог бы высмеять этого человека,

"Sic fautor veterum, ut tabulas peccare vetantes,

Quæ bisquinque viri sanxerunt, foedera regum

Vel Gabiis, vel cum rigidis æquata Sabinis,

Pontificum libros, annosa volumina vatum,

Dictitet Albano Musas in monte loquutas:".

И все же ему не мешало бы задуматься, правильно ли они поступили, отказавшись от этих богатых и звучных дифтонгов *tabulæ pessare vetantes*, которые до сих пор звучат с такой силой и величием в строках Лукреция, среди разнообразных усовершенствований поэтов эпохи Августа.

За два столетия, прошедших после введения в действие двенадцати таблиц, от латинского языка почти ничего не осталось. В конце этого долгого периода, во время первой Пунической войны, знаменитая надпись, сохранившаяся до наших дней, запечатлела морскую победу, одержанную консулом Дуилием в 492 году над карфагенянами. Колонна, на которой она была выгравирована и которая стала столь известна под названием *Columna Rostrata*, была, как сообщает [Ливий91](#), сбита молнией в перерыве между второй и третьей Пуническими войнами. Она оставалась погребенной среди руин Рима, пока, наконец, в 1565 году ее основание, содержащее надпись [pg 46], не было откопано в окрестностях Капитолия. Однако она была настолько сильно изуродована, что многие буквы были неразборчивы. По предположениям ученых, они были восстановлены следующим образом:

"C. [D92](#). *exemet lectiones maximosque magistratus novem castreis exfociunt. Macellam pugnandod cepet enque eodem macistratu rem navebos marid consol primos ceset clasesque navales primos ornavit cumque eis navebos claseis pœnicas omnes sumas copias Cartaciniensis præesente dictatored olorum in altod marid pugnandod vicit trigintaque naveis cepet cum socieis septem triremosque naveis XX captum numei DCC. captom æs navaled prædad [poplom93](#)".*

На современной латыни приведенная выше надпись звучит так: "*Caius Duillius exemit: legiones, maximusque magistratus novem castris effugiunt. Macellam pugnando cepit; inque eodem magistratu, rem navibus mari Consul primus gessit, classesque navales primus ornavit; cumque iis navibus classes Punicas omnes summas copias Carthaginenses, præesente dictatore illorum, in alto mari pugnando vicit: Trigintaque naves cepit cum sociis septem, triremosque naves decem. Captum nummi, captum æs navali præda, populo donavit*".

Сохранились также две надписи, выгравированные на надгробиях Луция Сципиона Барбатуса и его сына Луция Сципиона, из которых первая была сделана несколько раньше, а вторая - на год позже даты дуллиевской надписи. Эпитафия Барбатусу была обнаружена в 1780 году в склепе семьи Сципионов, между улицами Аппия и Латина. Мистер Хобхауз сообщает нам, что она начертана на красивом, но простом саркофаге, и добавляет, "что красноречивая простая надпись рассказывает о добродетелях и соотечественниках покойного и наставляет нас больше, чем глава Ливия, в стиле и языке республиканских римлян [94](#): - "Корнелий Луций Сципион.

"*Cornelius Lucius Scipio Barbatus Gnaivod patre prognatus fortis vir sapiensque quouis forma virtutei parisuma fuit. Consol Censor Aidilis quei fuit apud vos Taurasia Cisauna Samnio cepit subicit omne Loucana opsidesque abdoucit.*"

Вышеприведенное можно перевести на современную латынь следующим образом:

"C. L. Scipio Barbatus, Cneio patre prognatus, fortis vir sapiensque, cujus forma virtuti par fuit. Consul, Censor, [pg 47] Ædilis qui fuit apud vos, Taurasiam, Cisaunam, Samnio cepit; subiecit omnem Lucaniam obsidesque abducit." Другая эпитафия Сципионов была обнаружена задолго до этого, на плите, которая лежала возле Porta Capena, будучи отделенной от семейного склепа. Несмотря на то, что эпитафия на сына была составлена на много лет позже, она имеет признаки большей древности, чем эпитафия на отца

"Hunc oino ploverum consentiunt duonoro optumo fuisse viro Lucium Scipione. Filios Barbatum Consulem Censorem Ædilem hec fuit. Hec cepit Corsica Aleriaque urbe: dedit tempestatibus aide merito"; что означает: "Hunc unum plurimi consentiunt Romæ bonorum optimum fuisse virum Lucium Scipionem". Филиус Барбати, консул, цензор, Ædilis his fuit. Hic cepit Corsicam Aleriamque urbem: dedit tempestatibus ædem merito".

Знаменитые Эвгубианские таблицы были названы так потому, что были найдены в Эвгубиуме (Губбио) - городе в древней Умбрии, у подножия Апеннин, где они были откопаны в 1444 году. Когда их впервые обнаружили, считалось, что они написаны на египетском языке; но впоследствии выяснилось, что пять из семи таблиц написаны этрусским шрифтом и языком, точнее, умбрийским диалектом этого языка, а две другие - римскими буквами, хотя и на деревенском жаргоне, среднем между латинским и этрусским, с такой смесью каждого из них, какую можно было ожидать от более активного общения народов и подчинения одного из них [другим](#)⁹⁵. Две таблицы на латинском языке были написаны к концу шестого века существования Рима, а этрусские - незадолго до этого. Однако этрусский язык был так мало изучен и понят даже в середине прошлого века, когда этрусская ярость в Италии достигла своего апогея, что Бонарота полагал, что эти таблицы содержат договоры древних итальянских народов - Гори, осканскую поэму, и Маффеи, законодательные акты, пока Пассериус не обнаружил, что они состоят исключительно из предписаний для исполнения священных обрядов и религиозных церемоний.⁹⁶

[pg 48]

Если сравнить фрагменты *Leges Regiæ* с Дуиллиевыми и Сципиевыми надписями, то не похоже, что римский язык, как бы сильно он ни менялся, в V веке либо улучшился, либо приблизился к современной латыни гораздо ближе, чем во времена царей. Как бы ни были скудны и искажены эти законы и надписи, они все же позволяют сделать много важных выводов относительно общего состояния языка во время существования монархии и первых веков республики. Уже упоминалось, что дифтонг *ai* использовался там, где впоследствии был заменен *ae*, как *aide* для *æde*; *ei* вместо *i*, как *castreis* для *castris*; и *oi* вместо *oe*, как *coilum* для *coelum*. Гласный *e* часто вводится вместо *o*, как *hemo* для *homo*, а, с другой стороны, *o* иногда используется вместо *e*, как *vostrum* для *vestrum*; говорят, что Сципион Африканский был первым, кто всегда писал *e* в таких [словах](#)⁹⁷. *u* часто меняется на *o*, как *hunc* на *hunc*, иногда на *ou*, как *abdoucit* на *abducit*, и иногда на *oi*, как *oino* на *uno*. В целом, кажется, что гласные в значительной степени использовались без разбора, и часто, особенно в надписях, они вообще опускались, как *bne* для *bene*, хотя иногда, опять же, добавлялась конечная *e*, как *face* для *fac*, *dice* для *dic*. Что касается согласных, то *b* в начале слова было *du*, как *duonorum* для *bonorum*, и оно было *p* в середине или конце, как *opsides* для *obsides*. Буква *g*, конечно, не встречается в самых ранних образцах латинского языка - гимне Братьев Арвалов и *Leges Regiæ*, где вместо нее используется *s*. Плутарх говорит, что эта буква была совершенно неизвестна в Риме в течение пяти веков и впервые была введена грамматиком Спурием Карвиллием в [540](#)⁹⁸ году. Однако она встречается в эпитафии Сципиона Барбатуса, написанной по крайней мере за полвека до этой даты; и, что примечательно, она помещена в слово, где раньше и позже использовалась *s*: *Gnaivo* было написано вместо *Snæo*. Буква *r*

не была, как утверждается, неизвестна древним римлянам, но она использовалась в основном в начале и конце слов - вместо нее в середине, например, *lases* для *lares*. Часто буквы *m* и *s* опускались в конце слов, особенно для благозвучия, когда следующее слово начиналось с согласного - так мы имеем [pg 49] *Aleria cepit*, для *Aleriam cepit*. Древние римляне также старались избегать перерыва между гласными, поэтому они писали *sin* вместо *si in*. Двойные согласные не встречались до времен [Энния99](#); соответственно, в старых надписях мы находим *sumas* вместо *summas*: *er* добавлялось к инфинитивному пассиву, как *darier* к *dari*, а *d* присоединялось к словам, оканчивающимся на гласную, как в *altod*, *marid*, *pusnandod*. Очевидно также, что римляне долгое время не знали придыхания и не владели звуками *phi* и *chi* греческого алфавита. Поэтому они писали *triumpe* как *triumphe*, а *pulser* как [pulcher100](#). Мы также встречаем немало слов, особенно субстантивных, которые впоследствии полностью вышли из употребления, а некоторые применяются не в том значении, в котором их использовали впоследствии. Наконец, разница в спряжении одного и того же глагола и отсутствие склонения у существительных, особенно у собственных названий стран или городов, где именительный падеж часто встречается вместо винительного, свидетельствуют о неустойчивом состоянии языка в тот ранний [период101](#).

Нет необходимости продолжать историю римских надписей, поскольку сразу после возведения Дуилиевой колонны в 494 году латынь стала письменным литературным языком; И хотя дифтонги *ai* и *ei* сохранялись еще более века, большинство других архаизмов было полностью отброшено, а язык настолько обогатился за счет более обильной примеси греческого, что, хотя он всегда уступал этому языку в легкости, точности, проницательности и полноте, в конце концов он стал соперничать с ним в достоинстве произношения и в том возвышенном акценте, который так хорошо гармонировал с возвышенным характером людей, которые его произносили.

Это внезапное улучшение языка, а также столь же внезапная революция во вкусах и литературе, которой оно сопровождалось, должны быть полностью и исключительно приписаны завоеванию *Magna Græcia* и открывшемуся для римлян общению с греческими колониями Сицилии. Их умы, несомненно, были в какой-то мере подготовлены за пять веков, прошедших после основания города, к восприятию семян образования. Само существование общественной жизни в течение столь длительного периода должно было в какой-то степени избавить их от родного варварства. Освобожденные от ежечасных тревог, вызванных нападениями врагов, чьи территории [pg 50] доходили почти до ворот города, они теперь могли наслаждаться теми удовольствиями, которые можно получить только в спокойствии; но их гений, я полагаю, оставался бы непродуктивным и холодным еще полтысячелетия, если бы его не разожгли контакты с более отточенной и оживленной нацией, чьи сочинения нельзя было читать без энтузиазма или подражать им без пользы.

Какими бы неопределенными ни были сведения о прибытии *Ænotrus* на юг Италии, о переходе пеласгов из Эпира в По за семнадцать поколений до Троянской войны или о поселении аркадского Эвандера в Лациуме, не может быть никаких сомнений в том, что в начале римской эры раздоры царствующих семей Греции, беспорядки, охватившие ее царства, предсказания оракулов, неопределенное владение земельной собственностью, беспокойный дух приключений и голодные времена - все это способствовало эмиграции многочисленных племен, главным образом дорийцев и ахейцев из Пелопоннеса, которые основали колонии на побережье Азии, островов Эгейского моря и Италии. В этой последней стране (которая, кажется, во все века была местом отдыха и отхода избыточного или несчастного населения) греческие пришельцы сначала поселились в южном районе, известном под древним названием Иапигия, а с тех пор называемом Калабрией. Спокойный

климат, сочетающийся с силой законов, простотой нравов и энергией, свойственной каждому поднимающемуся сообществу, вскоре обеспечил этим колониям завидный рост благосостояния и могущества. Постепенно они вытеснили коренных жителей вглубь страны и образовали политическое государство, получившее величественное название Magna Græcia - это название со временем стало применяться ко всему побережью, окаймляющему Тарентумский залив. На этом берегу, примерно через полвека после основания Рима, возникли процветающий и философский город Кротона и сладострастный город Сибарис. Это были консолидированные владения греческих колоний, но они также были разбросаны по всему западному побережью территории, которая сегодня образует Неаполитанское королевство.

Как и в большинстве других государств, развращение нравов было следствием процветания и причиной упадка. К концу третьего века существования Рима Пифагору в какой-то мере удалось исправить нравы Кротоны, в то время как соперничающее государство Сибарис, подобно мавританской Гренаде, поспешило к гибели, среди каруселей и гражданских раздоров; и хотя однажды, как говорят (но, вероятно, с некоторым преувеличением), оно было способно вывести на поле триста тысяч солдат [pg 51] 102, после короткой борьбы оно кануло под власть Кротоны. Другие независимые государства были последовательно взбудоражены насилием народной революции и подавлены суровостью деспотии. Как и в материнской стране, в них постоянно происходили раздоры между собой. Это соперничество побудило их призвать на помощь сицилийцев - мера, которая подготовила почву для их подчинения энергичному, но отвратительному правлению старшего Дионисия и Агафокла. Тарентум, основанный примерно в одно время с Сибарисом и Кротоной, был самым могущественным городом греческих колоний к концу их политического существования и последним грозным соперником римлян в Италии. Как и соседние государства, он был разрушен в основном благодаря помощи иностранных союзников. Безуспешно защищаемый Александром Молоссом, угнетаемый сиракузскими тиранами, опустошаемый Клеоменом из Спарты, ни гений Пирра, ни могущество Карфагена не смогли уберечь его от необходимости окончательно подчиниться римлянам.

При всем разнообразии судьбы греческие колонии сохранили нравы и институты материнской страны, которые ни один народ никогда полностью не покидает вместе с оставленной им землей. Между ними также существовала тесная политическая связь; около 300 года от основания Рима афиняне отправили на помощь Сибарису мощную экспедицию, которая, придя в упадок, основала в непосредственной близости от него город Фурий. Это постоянное общение поддерживало и сохраняло литературный дух колоний Magna Græcia. Геродот, отец истории, и Лисий, чьи ораторские речи являются чистейшими образцами простого аттического красноречия, в ранней юности были одними из первых основателей колонии [Фурий103](#), и последний до глубокой старости принимал участие в ее управлении. В Магна-Греции была основана элеатская философская школа; импульс, который дала уму мудрость Пифагора, способствовал также изучению литературы. Платон посетил Тарентум во время консульства Луция Камилла и Аппия [Клавдия104](#), что было в 406 году Рима, а Зевксис был приглашен из Греции, чтобы расписать в Кротоне великолепный храм Юноны, который был воздвигнут в этом [городе105](#). [pg 52] История и поэзия культивировались с успехом, который не позорил греческое имя. Лик из Региа был гражданским, а Глаук из того же города - литературным историком Магна-Греции. Орфей из Кротоны был автором поэмы об экспедиции аргонатов, приписываемой старшему Орфею. Лирические произведения Ибика из Регии соперничали с произведениями Анакреона и Алкея. Двести пятьдесят пять комедий, написанных Алексисом из Фурий, названия которых были собраны Мерсием, а несколько фрагментов - Стефаном, как говорят, были написаны в самом счастливом ключе

средней комедии греков, которая обладала большой комической силой Аристофана и Кратина, без их злобы. Предполагается, что в своих "Мерописе" и "Анкилии" этот драматург высмеивал Платона, а его комедия, основанная на жизни Пифагора, вероятно, была написана в том же ключе сатиры. Стефано, сын Алексея, который, по словам Суидаса, был дядей Менандра, прославился главным образом своими трагедиями; но его комедии также отличались счастливыми картинами жизни и необыкновенной гармонией стиха.

Война, которая так долго тормозила развитие литературы в Риме, в конце концов стала причиной ее культуры. Теперь римляне были вовлечены в борьбу с цивилизованными колониями Магна-Греции. Поэтому, когда они разместили гарнизон в Турии, чтобы защищать ее от самнитов, и когда в 482 году они полностью овладели Магна-Грецией, захватив Тарентум, который оказал последнее сопротивление их оружию, они не могли не заразиться греческим вкусом и духом, или, по крайней мере, восхититься прекрасными творениями греческой фантазии. Многие из завоевателей остались в Магна-Греции, в то время как, с другой стороны, все жители ее городов, наиболее отличившиеся литературными достижениями, обосновались в Риме.

Первая карфагенская война, разразившаяся в 489 году, не только не затормозила литературное влияние этих чужеземцев, но и ускорила шаги по его улучшению. В отличие от прежних войн римлян, которые велись либо с соседними государствами, либо с варварскими народами, нападавшими на них в их собственных владениях, эта не была сопряжена с непосредственной опасностью, которая совершенно несовместима с литературным досугом. Кроме того, в ходе ее проведения римляне впервые вынесли свое оружие за пределы Италии. Литература, конечно, не была одной из тех новинок, которыми плодоносит западная часть Африки, но, за исключением самой Греции, не было страны, где она процветала бы пышнее, чем на Сицилии; а этот остров, как хорошо известно, был главной сценой первой великой драмы между Римом и Карфагеном. Ни одна из греческих колоний не блистала таким великолепием, как Сиракузы, город, основанный дорийцами из Коринфа в 19-м году правления Рима. Эта столица достигла вершины политической и литературной славы задолго до первой карфагенской войны. Эсхил провел последние годы своей жизни на Сицилии и написал, как говорят, свою трагедию "Персы", чтобы удовлетворить любопытство Иеронима I, царя Сиракуз, который желал увидеть представление знаменитой войны, которую греки вели против Ксеркса. Эпихарм, остававшийся при том же изящном дворе, был первым, кто отверг на сцене древние балаганы сатиров и сочинил драмы по регулярному продуманному плану, который считал достойным подражания Плавт.

"Dicitur -----"

Plautus ad exemplar Siculi properare [Epicharmi106](#)."

Дионисий, тиран, также покровительствовал образованию и сам был конкурентом в области литературы. Историк Филист был другом старшего, а Платон - младшего Дионисия. Аристипп и Эсхин провели некоторое время при дворе этих тиранов. Феокрит и другие поэты александрийского созвездия жили на Сицилии, прежде чем приобщиться в Египте к великолепному покровительству Птолемеев. Сиракузяне, хладнокровно и с ужасными пытками предавшие смерти многих афинских пленников, пощадили тех из них, кто мог декламировать стихи Еврипида. Сценические представления были особенно популярны на Сицилии: ее города были переполнены театрами, а драматурги осыпаны почестями. Театральные представления, свидетелями которых должны были стать римские захватчики Сицилии, и уважение, которое там оказывали выдающимся поэтам, естественно,

пробуждали литературное подражание. Во время почти двадцатичетырехлетней борьбы между Римом и Карфагеном Иеро II, царь Сиракуз, был ревностным и упорным союзником римлян. По заключении мира между этими соперничающими народами в 512 году часть Сицилии была уступлена римлянам, и общение, возникшее с жителями этой вновь приобретенной территории, заложило основу тех исследований, которые впоследствии были доведены до совершенства ходом времени и непосредственным общением с [самой Грецией](#)¹⁰⁷.

[pg 54]

Соответственно, именно в конце пятого - начале шестого века от основания Рима мы находим среди его жителей самые ранние остатки литературы. Поэзия, как и у большинства других народов, была первым из свободных искусств, которое культивировалось среди римлян; и драматическая поэзия, основанная на греческой школе, по-видимому, была той, которую предпочитали раньше всего. Мы уже видели, что до этого периода, в 392 году, когда город был поражен чумой, сенат постановил, что игроки должны быть вызваны из Этрурии, чтобы умиротворить гнев богов с помощью живописных представлений, и что римская молодежь подражала этим искупительным представлениям, подбадривая друг друга современными стихами. Некоторые считают это зачатком драмы, поскольку персонажи, вероятно, имели сходство с Арлекином и Скарамушем из итальянских фарсов. Но

ЛИВИЙ АНДРОНИК,

уроженец Магна-Греции, был первым, кто попытался создать в Риме регулярный театр или связать драматическую сказку, свободную от мумерий, балета и мелодрамы древних [сатиров](#)¹⁰⁸. Тирабоски утверждает, что когда его страна была окончательно покорена римлянами в 482 году, Ливий был взят в плен и привезен в [Рим](#)¹⁰⁹. Принято считать, что там он стал рабом, а затем вольноотпущенником Ливия Салинатора, от которого и получил одно из своих имен: эти факты, однако, не опираются ни на какой более древний авторитет, чем Евсевийская [хроника](#)¹¹⁰. Точный срок его смерти точно не известен, но в диалоге Цицерона De Senectute Катон рассказывает, что видел старого Ливия, когда тот был еще [юношей](#)¹¹¹. Катон родился в 519 году, а поскольку период юности у римлян начинался с пятнадцати лет, можно предположить, что существование Ливия затянулось, по крайней мере, до 534 года от города. Часто говорят, что он жил до 546 [года](#)¹², потому что [Ливий](#)¹¹³ упоминает, что гимн, сочиненный этим древним поэтом, был публично исполнен в том [pg 55] году, чтобы предотвратить бедствия, угрожаемые тревожным продигием; но историк не утверждает, что он был написан по этому случаю или даже недавно.

Самая ранняя пьеса Ливия была представлена в 513 или 514 году, примерно через год после окончания первой Пунической войны. Осаннус, современный немецкий автор, написал эрудированную и хронологическую диссертацию по вопросу, в какой из этих годов была поставлена первая римская [пьеса](#)¹¹⁴; но нам чрезвычайно трудно прийти к какому-либо удовлетворительному заключению по вопросу, который даже во времена Цицерона вызывал сомнения и [споры](#)¹¹⁵. Подобно Феспису и другим драматургам, стоявшим у истоков театрального искусства, Ливий был актером и в течение значительного времени единственным исполнителем своих пьес. Однако впоследствии, когда его голос стал слабеть из-за того, что зрители настаивали на повторении любимых отрывков, он ввел мальчика, который подменял его, декламируя в согласии с флейтой, а сам исполнял соответствующие

жестикуляции в монологах и в тех частях, где требовалось большое напряжение, используя собственный голос только в разговорных и менее возвышенных [сценах](#)¹¹⁶. Было замечено, что его действия становились более живыми и одухотворенными, потому что он прилагал все свои силы к жестикуляции, в то время как другой заботился о произношении. "Отсюда, - продолжает Ливий, - возникла практика декламировать те отрывки, которые требовали большой модуляции голоса в соответствии с жестами и действиями комедианта. Отныне этот обычай настолько возобладавал, что комедианты никогда не произносили ничего, кроме стихов из [диалогов](#)¹¹⁷: "И эта система, которая, как можно подумать, должна была полностью уничтожить театральную иллюзию, продолжала, с некоторыми изменениями, существовать на римской сцене в самые изысканные периоды развития вкуса и литературы.

Популярность Ливия росла благодаря этим представлениям, а также сочиненному им умиловительному гимну, который имел большой успех у публики, поэтому ему было выделено здание на холме Авентин. Это здание было частично переоборудовано в театр, а также в [pg 56] разместился отряд игроков, для которых Ливий писал свои пьесы и часто выступал вместе с [ними](#)¹¹⁸.

Существует спор, была ли первая драма, представленная Ливием Андроником в Риме, трагедией или [комедией](#)¹¹⁹. Как бы то ни было, из сохранившихся названий его пьес следует, что он писал и трагедии, и комедии. Эти названия, собранные Фабрицием и другими авторами, таковы: Ахилл, Адонис, Егист, Аякс, Андромеда, Антиопа, Кентавр, Троянец, Елена, Гермiona, Ино, Лидий, Протесилаяодамия, Серен, Терей, Тевкер, [Дева](#)¹²⁰. Такие имена также свидетельствуют о том, что большинство его драм были переведены или подражаны произведениям его соотечественников из Магна-Греции или великих трагиков Греции. Так, Эсхил написал трагедию на тему Эгиста: Сохранился "Аякс" Софокла, и известно, что он написал "Андромеду": Стобей упоминает "Антиопу" Еврипида: Четыре греческих драматурга, Софокл, Еврипид, Анаксандрид и Филетер, написали трагедии на тему Терее; Эпихарм, как и другие, выбрал для своих комедий историю о Сиренах.

Однако от драм Ливия до нас дошло немного, кроме названий. Самый длинный отрывок, которым мы располагаем в связи с этим, состоит всего из четырех строк. Он является частью гимна Диане, исполняемого хором в трагедии "Ино", и содержит вдохновенное увещание человека, собирающегося отправиться в погоню: - "Et jam purpureo surpуреo".

"Et jam purpureo suras include cothurno,

Baltheus et revocet volucres in pectore sinus;

Pressaque jam gravida crepitent tibi terga pharetra:

Dirige odorisequos ad cæca cubilia [canes](#)¹²¹."

Этот отрывок свидетельствует о значительном улучшении латинского языка, произведенном Ливием; и действительно, полировка языка и метрическая правильность этих гекзаметрических строк в последнее время вызывают подозрение, что они не принадлежат к столь древнему периоду, как эпоха [Ливия](#)¹²², или, по крайней мере, что они [pg 57] были модернизированы какой-то более поздней рукой. С этим самым ранним детищем латинской музыки может быть любопытно сравнить произведение ее последнего возраста дряхлости. Немезиан в своем "Кинегетиконе", увещевая Диану приготовиться к погоне, тщательно имитирует этот отрывок:

"Sume habitus, arcumque manu; pictamque pharetram

Suspende ex humeris; sint aurea tela, sagittæ;

Candida puniceis aptentur crura cothurnis:

Sit chlamys aurato multum subtemine lusa,

Corrugisque sinus gemmatis baltheus artet

Nexibus --".

Поскольку процитированные выше стихи в хоре "Ино" - единственный отрывок среди фрагментов Ливия, из которого можно извлечь связный смысл, мы должны отталкиваться от мнения тех, кто судил о его поэтических достоинствах, пока его сочинения еще полностью сохранились. Цицерон вынес неблагоприятное решение, заявив, что они едва ли заслуживают повторного [прочтения](#)¹²³. Однако они долгое время оставались популярными в Риме и читались юношами в школах даже в эпоху поэзии Августа. Очевидно, что в тот золотой период римской литературы господствовал вкус, соответствующий нашему неистовству черной буквы, который привел к неумеренному восхищению произведениями Ливия и к горьким жалобам Горация на то, что они должны превозноситься как совершенные или выставляться старыми педантами для подражания молодежи в эпоху, когда существовали гораздо лучшие образцы:

"Non equidem insector, delendaque carmina Livi

Esse reor, memini quæ plagosum mihi parvo

Orbilium dictare; sed emendata videri,

Pulchraque, et exactis minimum distantia, miror:

Inter quæ verbum emicuit si forte decorum, et

Si versus paulo concinnior unus et alter;

Injuste totum ducit venditque [поэма](#)¹²⁴."

Но хотя Ливий, возможно, был слишком начитан в школах и слишком восхищен в эпоху, которая могла похвастаться образцами, настолько превосходящими его сочинения, он, по крайней мере, имеет право на похвалу, как изобретатель среди римлян того вида поэзии, который впоследствии был доведен ими до гораздо большего совершенства. Переведя "Одиссею" на латинский язык, он воспользовался средством, которое из всех прочих в наибольшей степени способствовало развитию и совершенствованию младенческой литературы его страны: он представил ей образ самого [pg 58] чистого и совершенного вкуса и в то же время те дикие и романтические приключения, которые лучше всего подходят для того, чтобы привлечь симпатии и интерес полуцивилизированной нации. Этому счастливому влиянию не помешало даже использование грубого сатурнианского стиха, что заставило Цицерона сравнить перевод Ливия с древними статуями, которые можно приписать [Дейдалу](#)¹²⁵.

Латинская "Одиссея" начиналась так:

"Virum mihi, Camena, insece versutum".

Сохранились также три строки, переведенные Фестусом из 8-й книги, выражающие воздействие, оказываемое на разум морской бурей.

-- "Namque nilum pejus

Macerat hemonem quamde mare sævom: vires quoi

Sunt magnæ, toppe confringent importunæ [undæ126](#)."

С той эпохи, когда появились драматические постановки Ливия, театральные представления стали предметом особого искусства. Более регулярная драма, основанная на драме Magna Græcia или Сицилии, разделенная на трагедию и комедию, стала в значительной степени уделом профессиональных игроков или авторов, в то время как римская молодежь продолжала развлекать себя Fabulæ Atellanæ и Exodia, видом сатирического попури, заимствованного от древних этрусков или от Оски, характер и развитие которого я буду иметь случай рассмотреть более подробно в дальнейшем.

КНЕИУС НИВИУС,

Уроженец Кампании, был первым подражателем регулярных драматических произведений, созданных Ливием Андроником. Он служил в первой Пунической войне, а его самые ранние пьесы были представлены в Риме в [519127](#) году. Сохранились названия его трагедий, от которых осталось так же мало фрагментов, как и от трагедий Ливия: "Алкестис" (от которой сохранилось описание старости в грубых и варварских стихах), "Даная", "Дулорест", "Гесиона", "Гектор", "Ифигения", "Ликург", "Финесс", "Протесилай" и "Телеф". Все [pg 59] были переведены или тщательно имитированы из произведений Еврипида, Анаксандрида и других греческих драматургов. Цицерон высоко оценивает отрывок из "Гектора", одной из вышеупомянутых [трагедий128](#), где герой произведения, восхищенный похвалами, которые он получил от своего отца Приама, восклицает.

"-- Lætus sum

Laudari me abs te, pater, laudato [viro129](#)".

Однако Нэвий считался скорее комическим, чем трагическим поэтом. Цицерон передал нам несколько образцов его шуток, которыми этот прославленный остроумец и оратор, по-видимому, очень забавлялся; но они состоят скорее из неожиданных оборотов речи или игры слов, чем из подлинного юмора. Одна из них, записанная во второй книге De Oratore, попала в наши сборники анекдотов; и хотя она одна из лучших у Цицерона, она одна из худших у Джо Миллера. Речь идет о поговорке пронырливого слуги, "что в доме его хозяина от него ничего не было закрыто" - "Solum esse, cui domi nihil sit nec obsignatum, nec occlusum: Quod idem," добавляет Цицерон, "in bono servo dici solet, sed hoc iisdem etiam verbis."

К несчастью для Невия, он не всегда ограничивался в своих комедиях такими безобидными шутками. Драмы Магна-Греции и Сицилии, особенно драмы Эпихарма, были прототипами более древней греческой комедии; соответственно, древнейшие латинские пьесы, особенно пьесы Нэвия, которые были созданы на основе той же школы, хотя нет никаких доказательств того, что они высмеивали политические события, были похожи на личную сатиру и инвективы, которыми были проникнуты произведения Аристофана. Если, как утверждается, комедии Невия были направлены против пороков и телесных недостатков консулов и сенаторов Рима, он должен был быть самым оригинальным из латинских комических поэтов, и бесконечно более оригинальным, чем Плавт или Теренций; поскольку, хотя он мог пародировать или копировать драматические басни древнегреческих или сицилийских комедий, дух и окраска конкретных сцен должны были быть его собственными.

Старший Сципион был одним из главных объектов его сатирических представлений, и поэтическая суровость, с которой Аристофан преследовал Сократа или Еврипида, вряд ли была более непристойной и неправильной, чем сарказмы Невия в адрес величайшего полководца, самого искусного ученого и самого добродетельного гражданина своего века. [pg 60] Сохранилось несколько строк, в которых он высмеивает Сципиона за юношескую влюбленность, в которой его уличил отец.

"Etiam qui res magnas manu sæpe gessit gloriose,

Cujus facta viva nunc vigent, qui apud gentes solus

Præstat, eum suus pater, cum pallio uno, ab amicâ abduxit."

Покоритель Ганнибала отнесся к этим пасквилям с тем же безразличием, с каким впоследствии Цезарь отнесся к строкам Катутла. Однако Нэвий недолго оставался безнаказанным. Рим был совсем не такой республикой, как Афины: Это была скорее аристократия, чем демократия, и патриции не всегда были склонны терпеть насмешки и оскорбления, которые вынуждены были выносить вожди греческой демократии. В одном из своих стихотворений Нэвий говорит, что патрицианская семья Метелли часто получала должность консула до наступления разрешенного законом возраста, и намекает, что они были возведены в это достоинство не благодаря своим добродетелям, а благодаря жестокости римской судьбы:

"Fato Metelli Romæ fiunt Consules".

При содействии других патрициев Метелли отвечали на его сарказмы сатурнианской строфой, не похожей на строфы некоторых старых баллад, в которых они угрожали сыграть в дьявола со своим остроумным гонителем: "Et Nævio Poets".

"Et Nævio Poetæ,

Cum sæpe læderentur,

Dabunt malum Metelli,

Dabunt malum Metelli,

Dabunt malum Metelli".

Метелли, однако, не ограничились этой гениальной и острой сатирой, в написании которой, как можно предположить, участвовал весь римский сенат. За непрекращающиеся оскорбления и упреки, которые он произносил против них и других главных людей города, его бросили в тюрьму, где он написал свои комедии "Хариолус" и "Леонтес". Эти пьесы, в некоторой степени предназначенные для раскаяния в своих прежних язвительных высказываниях, были освобождены народными трибунами.¹³⁰ Однако вскоре он вернулся к своим прежним занятиям и продолжал преследовать аристократов в своих драмах и сатирах с такой непримиримой неприязнью, что в конце концов был изгнан из Рима их [pg 61] текучестью и, удалившись в [Утику](#)¹³¹, умер там в 550 году, согласно [Цицерону](#)¹³²; Варро же помещает его смерть несколько позже. Перед отъездом из Рима он сочинил следующую эпитафию о себе, которая, по словам Геллия, полна кампанских замашек; хотя ее смысл, добавляет он, можно было бы признать истинным, если бы она была написана [другим](#)¹³³;

"Mortales immortales flere si foret fas,

Flerent divæ Camœnæ Nævium poetam;

Itaque postquam est Orcino traditus thesauro,

Oblitei sunt Romæ loquier Latina [lingua](#)¹³⁴."

Помимо комедий и вышеупомянутой эпитафии, Невий был автором "Кипрской Илиады", перевода с греческой поэмы, названной "Кипрский эпос". Аристотель в 23-й главе своей "Поэтики" упоминает об этом оригинальном произведении (та кипρία), которое, по его словам, послужило источником многих сюжетов для драмы. Некоторые авторы, в частности Пиндар, приписывали эту греческую поэму Гомеру; долгое время существовала досужая история о том, что он подарил ее в качестве доли своей дочери Арсефоне. Геродот в своей второй книге после некоторого критического обсуждения приходит к выводу, что она написана не Гомером, а, несомненно, поэтом-современником или тем, кто жил вскоре после него. Хейн считает наиболее вероятным, что она написана поэтом по имени Стасинус, уроженцем острова Кипр, и что она получила свое название от страны ее [автора](#)¹³⁵. Кто бы ни был автором этого кипрского эпоса, он содержал двенадцать книг и, вероятно, был произведением любовной и романтической фантастики. Он начинался с бракосочетания Фетиды и Пелея, рассказывал о споре трех богинь на горе Ида, баснях о Паламеде, истории дочерей Ания, любовных приключениях фригийской ярмарки в начальный период осады Трои и заканчивался советом богов, на котором было решено вывести Ахилла из войны, посеяв раздор между ним и [Атридесом](#)¹³⁶.

[pg 62]

Метрическая хроника, в которой рассказывалось в основном о событиях первой Пунической войны, была еще одним и, вероятно, последним произведением Невия, поскольку Цицерон говорит, что за ее написанием он заполнил досуг своих последних дней с удивительным благодушием и [удовлетворением](#)¹³⁷. Первоначально она была неразделенной, но после его смерти была разделена на семь [книг](#)¹³⁸. Хотя главной темой была первая Пуническая война, как явствует из ее объявления,

"Qui terrāi Latīai hemonēs tuserunt

Vires fraudesque Poinicas fabor;"

но в то же время в нем можно найти быстрый очерк предшествующих событий римской истории. Она начинается с бегства Энея из Карфагена на корабле, построенном [Меркурием](#)¹³⁹; ранние войны римлян подробно описаны в первой и второй книгах. Судя по сохранившимся фрагментам, все произведение было наполнено мифологической техникой. Макробий сообщает нам, что в некоторых строках этого произведения описывается буря, в которую попали римляне, и изображается Венера, жалующаяся на тяготы, которые они терпят, Юпитеру, который утешает ее перспективой их будущей славы - отрывок, который, вероятно, навеял те стихи в первой книге "Энеиды", где Венера, подобным образом, жалуется Юпитеру на опасности, которым подвергается ее сын во время бури, и бог утешает ее заверениями в его конечном [процветании](#)¹⁴⁰. Цицерон упоминает, что и Энний, хотя и причисляет Невия к фавнам и деревенским бардам, позаимствовал или, если тот отказывался признать свои обязательства, украл многие украшения у своего [предшественника](#)¹⁴¹. В том же отрывке Цицерон, признавая, что Энний был более изысканным и правильным писателем, свидетельствует о заслугах старшего барда и заявляет, что пуническая война этого древнего поэта доставила ему удовольствие столь же изысканное, как и прекраснейшая статуя, когда-либо созданная Миром. Однако, судя по сохранившимся строкам, хотя в целом они слишком сильно разрушены, чтобы мы могли

даже разгадать их смысл, стиль Нэвия в этой [pg 63] работе был более грубым и далеким от современной латыни, чем в его собственных пьесах и сатирах или драмах Ливия Андроника.

Все произведение также написано грубым, немодулированным сатурнианским стихом - разновидностью неправильного ямба, который, как говорят, первоначально использовался Фавном и пророками, произносившими свои оракулы в этой мере. На такие грубые и неотшлифованные стихи ссылается Энний в одном из фрагментов своих "Анналов", объясняя причины, по которым он не стал рассказывать о первой Пунической войне.

-- "Scripsere alii rem

Versibus, quos olim Fauni, vatesque canebant;

Cum neque Musarum scopulos quisquam superarat,

Nec dicti studiosus erat".

Поскольку это самый древний вид меры, используемый в римской поэзии, поскольку он повсеместно использовался до того, как мелодия греческого стиха полилась на римское ухо, и поскольку, исходя из древней практики, тот же самый ритм продолжал повторяться до эпохи Энния, которым была введена героическая мера, было бы неуместно опустить некоторое замечание о его происхождении и структуре в рассказе о римской литературе и поэзии.

Некоторые авторы предполагают, что сатурнианская мера была заимствована римлянами у [греков](#)¹⁴², ее использовал Еврипид, и особенно Архилох; другие же считают, что она была изобретением древних [италийцев](#)¹⁴³. Впервые он был использован в Carmen Saliare, триумфальных песнях, обращениях к богам или монументальных надписях, а затем, как мы уже видели, был принят в работах Ливия Андроника и Нэвия. Из-за того, что сохранившиеся фрагменты сатурнианских стихов настолько коротки и испорчены, крайне сложно определить их регулярную меру или свести их к единому стандарту стихосложения. Герман, по-видимому, считает, что сатурнианская строка регулярно состояла из двух ямбов, амфибрахия и трехtroхеев.

˘ _ | ˘ _ | ˘ _ | ˘ _ | ˘ _ | ˘ _

Дактиль, однако, иногда допускался на место первого или второго troхея, а спондей нередко вводился без разбора. Оказывается также, что [pg 64] сатурнианская строка иногда делилась на две - первая строка состояла из двух ямбов и амфибрахий, а вторая - из troхеев, отчего сатурнианский стих иногда назывался ямбическим, а в других случаях - troхеическим.

Гекзаметрический стих, изобретенный греками, был впервые введен в Лациуме или, по крайней мере, впервые использован в произведении какого-либо объема

ЭННИУС,

-- "Qui primus amœno

Detulit ex Helicone perenni fronde coronam,

Per gentes Italas hominum quæ clara clueret."

Этот поэт, которого принято называть отцом римской песни, был уроженцем Рудии, города в Калабрии, и жил с 515 по 585¹⁴⁴ год в Риме. В ранней юности он отправился на Сардинию и, если верить Силию Италику, служил в калабрийских войсках, которые в 538 году последовали за Титом Манлием на войну, которую тот вел на этом острове против сторонников карфагенского [дела](#)¹⁴⁵. После окончания кампании он продолжал жить в Сардинии в течение двенадцати [лет](#)¹⁴⁶. В конце концов его привез в Рим Катон, цензор, который в 550 году посетил Сардинию, возвращаясь в качестве *quæstor* из [Африки](#)¹⁴⁷. В Риме он поселился на Авентинском холме, где жил очень экономно, имея в качестве прислуги всего одну [служанку](#)¹⁴⁸. Однако он обучал патрицианскую молодежь греческому языку и приобрел дружбу многих самых известных людей в государстве. Отличаясь (подобно Эсхилу, великому отцу греческой трагедии) как в оружии, так и в письме, он последовал за М. Фульвием Нобилиором во время его экспедиции в Итолию в 564 году¹⁴⁹; а в 569 году он получил свободу города благодаря благосклонности Квинта Фульвия Нобилиора, сына своего бывшего покровителя [Марка](#)¹⁵⁰. Ему также покровительствовал старший Сципион Африканский, которого он, как говорят, сопровождал во всех походах:

[pg 65]

"Hærebat doctus lateri, castrisque solebat

Omnibus in medias Ennius ire [tubas](#)¹⁵¹".

Трудно, однако, понять, в каких походах он мог участвовать с этим прославленным полководцем. Испанская и африканская войны были завершены до того, как Энния привезли из Сардинии в Рим; а кампания против Антиоха началась и закончилась, когда он служил под началом Фульвия Нобилиора в [Итолии](#)¹⁵². В старости он заручился дружбой Сципиона Назики; степень близости, существовавшей между ними, характеризуется известным анекдотом о том, как они поочередно притворялись, что ушли из [дома](#)¹⁵³. Говорят, что он был несдержан в [питье](#)¹⁵⁴, что привело к болезни под названием *Morbus Articularis*, расстройству, напоминающему подагру, от которой он умер в возрасте семидесяти лет, сразу после того, как выставил свою трагедию "Фиест":

"Ennius ipse pater dum pocula siccat iniqua,

Hoc vitio tales fertur meruisse [dolores](#)¹⁵⁵".

Однако зло старости и нищеты он переносил, как мы узнаем от Цицерона, с таким терпением и даже жизнерадостностью, что можно было подумать, будто он получал удовлетворение от обстоятельств, которые обычно рассматриваются как самые удручающие и [угнетающие](#)¹⁵⁶. Почести, воздаваемые его характеру и талантам, как это часто бывает, были отложены до его смерти, когда его бюст был помещен в семейную гробницу [Сципионов](#)¹⁵⁷, которые до времен Силлы продолжали хоронить, а не сжигать своих мертвых. Во времена Ливия бюст все еще оставался рядом с этой усыпальницей, за Порта Капена, вместе со статуями Африкана и Сципиона Азиатского. ¹⁵⁸ Гробница была обнаружена в 1780 году на ферме, расположенной между Виа Аппиа и Виа Латина. На плитах, которые с тех пор были вывезены в Ватикан, сохранилось несколько надписей, посвященных разным представителям семьи Сципионов. Ни статуй, ни каких-либо других памятников в то время не существовало ни для самого Африкана [pg 66], ни для [Азиатика](#)¹⁵⁹; но лавровый бюст из пеперинского камня, который был найден в этой гробнице и который сейчас стоит на Саркофаге Сципиона Барбата в Ватикане, предположительно принадлежит [Эннию](#)¹⁶⁰. Сохранилась также эпитафия этому поэту, написанная, как сообщается, им [самим](#)¹⁶¹, , в которой ярко

выражены чрезмерное самомнение и высокая оценка собственных талантов, которые, как говорят, были главным недостатком его характера: "Aspicite, O spicite.

"Aspicite, O cives, senis Ennî imaginis formam;

Hic vestrum panxit maxuma facta patrum.

Nemo me lacrumis decoret, nec funera fletu

Faxit-cur? voluto vivus per ora [virûm162](#)".

Процитированные [ранее163](#) строки, написанные Нэвием для своего надгробия, выражают столь же высокое чувство собственных поэтических достоинств, как и вышеприведенные стихи; но в них есть что-то простецкое и меланхоличное, совершенно отличное от триумфального ликования в эпитафии Энния.

Судя по сохранившимся фрагментам его произведений, Энний значительно превзошел своих предшественников не только в поэтическом гении, но и в искусстве стихосложения. К его времени в Риме начали изучать лучшие образцы греческой композиции. Энний, в частности, утверждал, что подражал Гомеру, и пытался убедить своих соотечественников, что душа и гений великого поэта возродились в нем через павлина, согласно пифагорейскому процессу переселения. Именно на эту фантастическую генеалогию ссылается Персий в своей 6-й сатире: "Cor jubet hoc En En".

"Cor jubet hoc Enni, postquam destertuit esse

Mæonides Quintus, pavone ex Pythagoreo."

Из следующих строк Лукреция следует, что Энний где-то в своих произведениях притворялся, будто ему явилась тень Гомера и объяснила ему природу и законы вселенной: -
"Etsi prætere quintus

"Etsi præterea tamen esse Acherusia Templâ

Ennius æternis exponit versibus edens;

Quo neque permanent animæ, neque corpora nostra,

[pg 67]

Sed quædam simulacra modis pallentia miris:

Unde, sibi exortam, semper florentis Homeri

Commemorat speciem, lacrumas effundere salsas

Cœpisse, et rerum naturam expandere dictis".

Соответственно, во фрагментах Энния мы находим множество подражаний "Илиаде" и "Одиссее". Однако в основном Энний подражал греческим трагикам, и, судя по сохранившимся фрагментам, все его пьесы были скорее переводами из драм Софокла и Еврипида на те же темы, которые он выбрал, чем оригинальными трагедиями. Они основаны на старых темах Приама и Париса, Гектора и Гекубы; и действительно, Энний, как и большинство других латинских трагиков, кажется, предвосхитил максимум Горация -

"Rectus Iliacum carmen deducis in actus,

Quamsi proferres ignota indictaque primus".

Но хотя совершенно ясно, что все пьесы Энния были переведены или близко имитированы с греческого, иногда возникает некоторая трудность в определении драмы, которой они следовали, а также в выяснении того, есть ли в латинском подражании какой-либо оригинальный отрывок. Эта трудность возникает из-за принятой греческими драматургами практики нового моделирования своих трагедий. Еврипид, в частности, иногда изменял свои пьесы после их первого представления, чтобы приспособить их к обстоятельствам времени и избежать язвительной критики Аристофана, который часто выставлял целые сцены на посмешище. С такими взглядами были внесены значительные изменения в "Ифигению в Аулисе", "Ипполита" и "Медею". Еврипид - автор, у которого Энний в основном заимствовал фабулу своих трагедий; а когда Софокл и Еврипид рассматривали одну и ту же тему, предпочтение неизменно отдавалось последнему. Ни одна из драм Энния не была заимствована у Эсхила. Причина этого достаточно очевидна: в пьесах Эсхила мало инволюции сюжета, и это скорее то, что мы сейчас называем драматическими зарисовками, чем трагедиями. Сюжеты Софокла сложнее, чем у Эсхила; но трагедии Еврипида - самые запутанные из всех. Можно предположить, что трагедия, насыщенная действием и наполненная суетой сложной фабулы, лучше всего соответствовала вкусу римлян, поскольку мы знаем, что именно таким был их вкус в комедии. Плавт соединил две греческие комедии в одну латинскую; а представление "Гециры" Теренция, единственной латинской пьесы, созданной по [pg 68] простой греческой модели, неоднократно покидалось народом еще до завершения, ради развлечений более бурных и возбуждающих.

От "Ахилла", который в алфавитном порядке является первой из пьес Энния, сохранилось всего семь строк, которые сохранили Ноний и Фест; из этих остатков невозможно узнать, какую часть жизни или действий греческого героя Энний выбрал в качестве темы своего сюжета. На историю Ахилла было написано множество греческих трагедий, из которых наиболее известна трагедия Аристарха Тегейского, с которой, как предполагается, Энний и сделал копию.

Аякс. Софокл был автором двух трагедий, основанных на событиях из жизни Аякса: "Аякс Флагеллифер" и "Аякс Локренсис". В первой из них речь идет о френии, которой был охвачен греческий герой, получивший отказ в оружии Ахилла, и можно предположить, исходя из одного фрагмента, находящегося, по-видимому, в самом конце трагедии Энния и описывающего, как слуги поднимают тело Аякса, залитое кровью, что именно этот фрагмент был переведен римским поэтом.

Алкмеон. Эта пьеса, фабула которой очень похожа на историю Ореста, некоторыми приписывается латинскому поэту Квинту Катулу. Переносы Алкмеона часто демонстрировались на греческой [сцене](#)¹⁶⁴. Драма Энния была взята из трагедии Еврипида, которая теперь утрачена, но ее сюжет хорошо известен по "Фиваиде" Статия. Прорицатель Амфиарай, предвидя, что погибнет при осаде Фив, скрылся от тогдашних сухарей; но его жена Эрифила, которая одна знала место его убежища, подкупленная подарком в виде мантии и ожерелья, открыла тайну одному из "семерых перед Фивами", который заставил его принять участие в походе. Перед смертью пророк повелел своему сыну Алкмеону отомстить за него неверной жене. Юноша, выполняя это благочестивое повеление, убил свою мать, после чего был замучен фуриями, которых можно было успокоить, только подарив все принадлежности Эрифилы, которые были развешаны в их храме. Как только их преследования прекратились, он женился на прекрасной Калирре, дочери Акелоса, и, поспешно решив, что освященное ожерелье лучше отдать его прекрасной невесте, чем красавице, которая так долго его преследовала, он под ложным предлогом умыкнул его из

места, где оно было спрятано; Но фурии [pg 69] не были лишены своих привилегий, и в результате своего опрометчивого предпочтения Алкмеон был вынужден вновь подвергнуться френдзоне и пройти новый курс искупительных [церемоний165](#).

Александр (Париж). Сюжет этой пьесы завязан на разрушении Трои. Сохранившиеся отрывки - это небесное наставление Приаму о преступлениях его сына, оплакивание смерти Гектора и предсказание Кассандры о деревянном коне. Планк в своем недавнем издании "Медеи" Энния, хотя и не отрицает, что наш поэт мог написать трагедию под названием "Александр", считает, что фрагменты, цитируемые как из этой пьесы в изданиях Энния, относятся к его "Александр" ("Кассандре"), к которой они вполне применимы. Этот немецкий критик также собрал множество фрагментов, относящихся к "Кассандре", которые были опущены в изданиях Энния, выпущенных Колумной и Мерулой. Самый длинный из этих отрывков, произнесенный Кассандрой в стиле пророчества, по-видимому, относится к событиям, предшествующим Троянской войне - осуждению Париса и прибытию Елены из Спарты.

Андромаха. Неизвестно, с какого греческого писателя была переведена эта трагедия. По-видимому, в ее основе лежит печальная история Андромахи, которая вместе с другими троянскими пленниками попала на долю Неоптолема и видела, как ее единственный сын, Астианакс, вырванный из ее объятий, был сброшен с вершины башни во исполнение предписаний оракула. Среди фрагментов этой пьесы мы располагаем одним из самых длинных отрывков, сохранившихся в произведениях Энния, содержащим патетические причитания Андромахи о падении и сожжении Трои, а также сравнение ее дымящихся руин с былым великолепием. Этот отрывок Цицерон называет "Præclarum Carmen!"-- "Est enim", добавляет он, "et rebus, et verbis, et modis [lugubre166](#)."

-- "Quid petam

Præsidi aut exsequar? quo nunc aut exilio aut fuga freta sim?

Arce et urbe orba sum; quo accidam? quo applicem?

Cui nec aræ patriæ domi stant; fractæ et disjectæ jacent,

Fana flamma deflagrata; tosti alti stant parietes.

O Pater, O Patria, O Priami domus;

Septum altisono cardine templum:

Vidi ego te, adstante ope barbarica,

Tectis cælatis, laqueatis,

Auro, ebore instructum regifice.

[pg 70]

Hæc omnia vidi inflammari,

Priamo vi vitam evitari,

Jovis aram sanguine [turpari167](#)".

Андромаха Молотта переведена с Андромахи Еврипида, и названа так от Молотта, сына Неоптолема и Андромахи.

Андромеда. Ливий Андроник ранее написал латинскую пьесу на известную историю о Персее и Андромеде, которая была переведена из Софокла. Однако пьеса Энния на ту же тему была версией трагедии Еврипида, известной теперь главным образом по насмешкам над ней в пятом акте "Пиров Цереры" Аристофана. То, что драма Энния была переведена с Еврипида, достаточно очевидно из сравнения ее фрагментов с отрывками греческой "Андромеды", сохраненными Стобеусом.

Атамас. В настоящее время сохранился лишь один короткий фрагмент этой пьесы.

Кресфонт. Меропа, полагая, что ее сын Кресфонт был убит человеком, которого привели к ней, обнаруживает, когда собирается отомстить ему за смерть своего ребенка, что тот, кого она приняла за убийцу, - сам Кресфонт.

Дулорест. От этой пьесы сохранилась только одна строка, и, конечно, почти невозможно установить, из какого греческого оригинала она была заимствована. Даже этот единственный стих, как полагают некоторые критики, был ложно приписан Эннию, а на самом деле принадлежал Дулоресту [Пакувия168](#).

Эректей. Сохранилось достаточно пьесы, чтобы Колумну, одному из редакторов Энния, было понятно, что она взята из одноименной трагедии Еврипида. Как рассказывает Гигин, басня об Эректее, царе Аттики, гласила, что у него было четыре дочери, которые поклялись не пережить смерти ни одной из них. Эвмолп, сын Нептуна, был убит при осаде Афин, и его отец потребовал, чтобы одна из дочерей Эректея была принесена ему в жертву в качестве компенсации. Это [pg 71] было выполнено, ее сестры убили себя сами, а Эректея вскоре после этого Юпитер поразил громом по просьбе Нептуна. Самый длинный отрывок, сохранившийся от этой трагедии, - речь Колофонии, когда ее отец собирался принести ее в жертву Нептуну.

Эвмениды. В этой пьесе, переведенной из Эсхила, показана френия Ореста и его окончательное избавление от мести фурий.

Hectoris Lytris vel Lustra, названная так от λυω, solvo, рассказывала о выкупе Приамом тела Гектора у Ахилла. Однако, судя по фрагментам, бой Гектора и жестокое обращение Ахилла с его трупом были представлены или рассказаны в ранних сценах произведения.

Гекуба. Это вольный перевод с греческого "Гекубы", пожалуй, самой трагической из всех драм Еврипида. От произведения Энния сохранилась речь тени Полидора, в которой он в большой форме сообщает о своем прибытии из Ахерона. Этот солилоквиум, значительно расширенный по сравнению с греческим оригиналом, всегда производил большой фурор в римском театре, и Цицерон назвал его Grande [Carmen169](#).

"Adsum, atque advenio Acherunte, vix via alta, atque ardua,

Per speluncas saxeis structas aspereis pendentibus

Maxumeis; ubi rigida constat et crassa caligo inferûm;

Unde animæ excitantur obscura umbra, aperto ostio

Alti Acheruntis, falso sanguine imagines [mortuorum170](#)."

Речь Гекубы при виде мертвого тела Полидора, в которой она упрекает греков в том, что у них нет наказания за убийство родителя или гостя, кажется, была добавлена самим Эннием, по крайней мере, ее нет в греческом оригинале Еврипида. В целом же, насколько можно судить

по фрагментам, Гекуба Энния представляется наименее подневольным из его подражаний. В издании Энния, подготовленном Колумной, соответствующие цитаты из греческой Гекубы дают возможность сравнить, как латинский поэт варьировал, усиливал или сжимал мысли своего оригинала. У Еврипида Гекуба, уговаривая Улисса ходатайствовать за Поликсену, говорит: [pg 72]

[pg 72]

"Τὸ δ' αἰῶμα, καὶ κακῶς λέγῃς, τὸ σὸν

Πείσει. Λόγος γὰρ ἔκ τ' ἀδοξούντων ἰών,

Καὶ 'κ τῶν δοκούντων αὐτὸς, οὐ ταυτὸν σθένει".

Энний подражает этому следующим образом:

"Hæc tu, etsi perverse dices, facile Achivos flexeris;

Namque opulenti cum loquuntur pariter atque ignobiles,

Eadem dicta, eademque oratio æqua non æque valent."

Это было скопировано Плавтом, а с него Мольер в своем "Амфитрионе".

"Tous les discours sont des sottises

Partant d'un homme sans éclat;

Ce seroient paroles exquisses,

Если бы это был великий, кто бы говорил".

Последним звеном в этой цепи подражаний являются известные строки Поупа.

"Какой ужасной вещью был бы этот мадригал,

В каком-нибудь голодном хакни-соннеттере или во мне!

Но пусть лорд однажды станет обладателем счастливых строк,

Как блеснет остроумие, как отточится стиль!"

Илиона с Полидором". Во время осады Трои Приам поручил своего сына Полидора заботам царя Фракии Полимнестора, который был женат на Илионе, дочери Приама, и убил своего гостя, чтобы завладеть сокровищами, которые были отправлены вместе с ним. Единственный сохранившийся отрывок пьесы - тот, в котором тень Полидора призывает Гекубу встать и похоронить убитого сына.

Ифигения" - Энний, как уже говорилось, неизменно переводил из Еврипида, предпочитая Софокла, когда один и тот же сюжет был обработан обоими поэтами. Софокл написал трагедию на тему известной "Ифигении в Аулисе" Еврипида, но именно последняя пьеса была взята на вооружение римским поэтом.

Бозций показал в своей научной диссертации, что Еврипид написал две "Ифигении в Аулисе" [171](#). На основе первой, дошедшей до нас, Аристофан спародировал стихи, введенные в его "Лягушках"; именно на основе этого произведения Энний создал свою латинскую Ифигению. Дошедшая до нас "Ифигения", опубликованная в изданиях Еврипида, представляет собой

переработку оригинальной драмы, которая была предпринята из-за насмешек, брошенных на нее Аристофаном, и не ставилась до смерти [pg 73] ее автора. Боэций, правда, считает, что она была написана младшим Еврипидом, племянником более знаменитого драматурга; поэтому некоторые строки Энния, которые при сравнении с дошедшей до нас "Ифигенией" кажутся нам оригинальными, вероятно, были переведены из первой написанной "Ифигении". Таковы, например, звенящие стихи о недостатках безделья, которые, как предполагается, не очень естественно, пели во время непогоды в Аулисе греческие солдаты, составляющие хор этой трагедии вместо женщин Халкиса в пьесе Еврипида: - "Otio quiescens".

"Otio qui nescit uti, plus negoti habet,

Quam quum est negotium in negotio;

Nam cui quod agat institutum est, in illo negotio

Id agit; studet ibi, mentem atque animum delectat suum.

Otioso in otio animus nescit quid sibi velit.

Hoc idem est; neque domi nunc nos, nec militiæ sumus:

Imus huc, hinc illuc; quum illuc ventum est, ire illinc lubet.

Incerte errat [animus-172](#)".

Медея" - эта пьеса имитирует "Медею" Еврипида. Со времен Павла [Мануция173](#) преобладало мнение, что Энний был автором двух пьес на тему Медеи - одной под названием "Медея" и другой "Медея Экссул", обе подражающие греческим оригиналам Еврипида. Такое мнение сложилось из-за того, что в "Медее" Энния есть несколько отрывков, которым не нашлось соответствия в "Медее" Еврипида, дошедшей до нас; его подтверждают грамматики, иногда цитирующие пьесу под названием "Медея", а в других случаях - под названием "Медея Экссул". Однако Планк в своем недавнем издании фрагментов латинской трагедии предполагает, что существовала только одна пьеса, и что эта пьеса была озаглавлена Эннием "Медея Экссул", название которой соответствовало сюжету; но когда ее цитировали критики и старые грамматики, то иногда, как это естественно, приводили полное название, а иногда просто "Медея". Строки латинской пьесы, к которым нельзя найти параллельных отрывков у Еврипида, он считает собственным изобретением Энния. Осаннус считает, что ни мнение Мануция, [pg 74], ни мнение Планка не являются вполне точными. Он считает, что Еврипид написал "Медею", которую впоследствии переработал и изменил, чтобы избежать сатирической критики Аристофана. Греческая "Медея", которую мы имеем сейчас, по его мнению, состоит из оригинальной копии и переделки, - древние грамматики внесли интерполяции в рукописи. Энний, по его мнению, использовал оригинал трагедии, и поэтому в латинской пьесе мы находим переводы строк, которые были опущены как в переложении, так и в составной трагедии, дошедшей до [нас174](#).

Медея Энния была популярной драмой в Риме и считалась одним из лучших произведений своего автора. Цицерон спрашивает, найдется ли кто-нибудь такой враг римского имени, кто отвергнет или презрит "Медею" Энния. Из романтического интереса к теме, Медея стала героиней не менее четырех эпических поэм; и ни одна басня греческой древности не была так часто драматизирована латинскими поэтами. Аттий, Варро, Овидий и Сенека последовательно подражали трагедии Энния и улучшали их модель.

Phœnix. В мифологической истории было два человека с таким именем. Один - сын Агенора и брат Кадма, давший имя Финикии; другой - наставник Ахилла, сопровождавший героя на Троянскую войну. Единственная причина предполагать, что трагедия Энния связана с этим последним человеком, заключается в том, что пьеса, основанная на какой-то части его жизни, была написана Еврипидом, у которого римский поэт так много заимствовал.

Эта пьеса, греческий оригинал которой неизвестен, была посвящена описанию несчастий Теламона, особенно последнего периода его жизни, когда он узнал о смерти своего старшего сына Аякса и изгнании своего второго сына Тевкера. Судя по сохранившимся фрагментам, это была, должно быть, самая лучшая драма Энния. Он с удовольствием пересказывает знаменитое высказывание Анаксагора и вкладывает его в уста Теламона, узнавшего о смерти своего сына: "Я, что есть, то есть".

"Ego quom genui, tum moriturum scivi, et ei rei sustuli;

Præterea ad Trojam quom misi ad defendendam Græciam,

Scibam me in mortiferum bellum, non in epulas [mittere](#)175."

Энний, будучи жителем Магна-Греции, вероятно, относился к тосканским прорицателям и прорицательницам с большим презрением. [pg 75] Есть длинный отрывок, цитируемый грамматиками как из этой трагедии, (но который, я думаю, скорее должен был принадлежать его сатирам), направленный против этого ученого органа и рассчитанный на то, чтобы нанести им значительную обиду -

"Non habeo denique nauci Marsum augurem,

Non vicanos haruspices, non de circo astrologos,

Ни исихастов, ни толкователей сомний:

Non enim sunt ii, aut scientiâ, aut arte divinei;

Sed superstitiosi vates, impudentesque hariolei,

Aut inertes, aut insanei, aut quibus egestas imperat:

Qui sibi semitam non sapiunt, alteri monstrant viam;

Quibus divitias pollicentur ab iis drachmam ipsei petunt:

De his divitiis sibi deducant drachmam; reddant [cætera](#)176."

В двух заключительных строках много остроумия и острословия, и вся она дышит духом свободомыслия, чего и следовало ожидать от переводчика Эвгемера. В другом отрывке, который, как я полагаю, был приписан нечестивому персонажу или тому, кто корчился под ударами недавнего несчастья, прямо заявляется, что боги не принимают никакого участия в делах человеческих, ибо если бы они это делали, то добрые процветали бы, а злые страдали, тогда как все обстоит совсем наоборот:

"Ego Deûm genus esse semper dixi, et dicam cœlitum;

Sed eos non curare opinor, quid agat humanum genus;

Nam si curent, bene bonis sit, male malis; quod nunc [abest](#)177."

Телеф, вероятно, взят из утраченной пьесы Еврипида, высмеянной Аристофаном в "Ахарненсе", из сцены которой следует, что Телеф появился на сцене в оборванной одежде. Сохранившиеся отрывки латинской пьесы показывают Телефа как изгнанника из своего царства, бродящего в лохмотьях. Строки Горация в его "Искусстве поэзии" (работа, посвященная римской драме), вероятно, являются аллюзией на эту трагедию:

[pg 76]

"Telephus et Peleus, cum pauper et exsul, uterque

Projicit ampullas et sesquipedalia verba."

Тиесты.- Свободные и привычные номера, в которых была написана трагедия "Телеф", никак не подходили для зверского сюжета "Вечери Тиесты". Энний, соответственно, был осужден Цицероном в одном из отрывков его "Оратора" за использование их в этой драме: "Similia sunt quædam apud nostros; velut illa in Thyeste,

"Quemnam te esse dicam! qui tarda in senectute,

Et quæ sequuntur: quæ, nisi cum tibicen accesserit, orationi sunt solutæ simillima." Поэтому можно не сомневаться, что отрывок из "Искусства поэзии" Горация, в котором трагедия на тему Тиеста порицается как плоская и прозаическая, едва ли поднимающаяся над уровнем обычного разговора в комедии, относится к работе Энния.

"Indignatur item privatis, ac prope socco

Dignis carminibus, narrari cœna Thyestæ".

Однако эта бездуховная трагедия была очень популярна в Риме, и ее продолжали часто представлять, пока Варий не обработал ту же тему в манере, как нам сообщает Квинтилиан, равной [греческой](#)¹⁷⁸.

Таким образом, получается, что Энний мало претендует на оригинальность или изобретательность как автор трагедий. Возможно, покажется примечательным, что поэт его мощного гения не предпочел написать новые пьесы, а не копировать покорно у греков. Но ничто не изобретается там, где заимствование с таким же успехом может служить цели. В Риме было мало художников, так как лучшие образцы искусства легко добывались путем грабежа городов Сицилии и Греции. В период расцвета Энния произведения греческой литературы были почти так же новы для римлян, как и самые оригинальные сочинения. Таким образом, драматические произведения Энния обладали для его аудитории такой же новизной, как и его собственные; при этом он сам избавился от многих проблем. Пример, однако, был неудачным, поскольку он придал римской литературе характер раболепия и подражания, или, скорее, перевода, с греческого, который настолько полностью пропитал ее, что последующие поэты были наиболее безупречны, когда они наиболее тщательно копировали, и в конце концов, когда они отказались от руководства, которому они так долго следовали, они впали в декламацию и напыщенность. Вероятно, если бы сочинения [pg 77] Энния были оригинальными, они были бы менее совершенными, чем подражание или почти перевод с шедевров Греции. Но литература его страны в конечном итоге могла бы достичь более высокого уровня. Подражательные произведения Энния можно сравнить с теми деревьями, которые пересаживают, когда они уже далеко продвинулись в росте. Поначалу кажется, что получено много; но несомненно, что тот, кто сажает саженец, приносит больше пользы, чем тот, кто пересаживает, и что в то время как деревья, вырванные из родной почвы, теряют свою первоначальную красоту и пышность без увеличения размеров,

саженец разрастается в своей родительской земле до необъятных размеров - свежий, цветущий и зеленеющий в молодости, энергичный в зрелости и почтенный в старости.

Хотя Энний был первым писателем, который ввел сатирическую композицию в Риме, его притязания на оригинальность в этом отношении не слишком выделяются. Он приспособил древние сатиры тосканской и осканской сцены к шкафу, утончив их грубость, смягчив остроту и введя в них изюминки, заимствованные у греческих поэтов, с которыми он был знаком. Таким образом, его сатиры представляли собой разновидность центонов, составленных из отрывков различных поэм, которые с небольшими изменениями применялись в юмористическом или сатирическом ключе, и главным образом для обрисовки характера: "Кармен, - говорит Диомед Грамматик, - quod ex variis poematibus constabat satira vocabatur, quale scripserunt Pacuvius et Ennius". Сохранившиеся фрагменты этих сатир слишком коротки и обрывисты, чтобы мы могли даже предположить их тему. Сатира под названием "Asotus vel Sotadicus" представляет собой изображение роскошного, беспутного человека и была названа так от Сотадеса, сладострастного критского поэта. Квинтилиан также упоминает, что одна из его сатир содержала диалог между жизнью и смертью, спорящими друг с другом, - способ композиции, возможно, подсказанный знаменитой аллегорией Продика. Далее Аурус Геллий сообщает, что в другую сатиру он с большим мастерством и красотой ввел басню Эзопа о [жаворонках](#)¹⁷⁹, ныне хорошо известную благодаря подражанию [Фонтену](#)¹⁸⁰. Жаворонок, построив гнездо среди ранней кукурузы, опасался, что она будет собрана до того, как его птенцы смогут взлететь на крыло. Поэтому она попросила их доложить ей о разговорах, которые они могли слышать на полях во время ее отсутствия. Сначала они сообщили ей, что к ним пришел пастух и просит своего сына позвать соседей и друзей, чтобы они помогли срезать урожай на следующее утро. Жаворонок, услышав об этом, заявляет, что не стоит торопиться с уходом. На следующий день снова сообщают, что хозяин пожелал, чтобы его родственники попросили помочь ему; жаворонок по-прежнему считает, что спешить не стоит. Однако в конце концов молодые жаворонки рассказывают, что хозяин объявил, что сам выполнит работу. Услышав это, старый жаворонок сказал, что пора уходить. Она вывела своих птенцов, и хозяин тут же срезал кукурузу. Из этой истории Энний выводит мораль,

"Hoc erit tibi argumentum semper in promptu situm;

Ne quid expectes amicos, quod tute agere possis".

Конечно, приходится сожалеть, что мы располагаем столь скудными фрагментами этих сатир, которые были бы любопытны как первые попытки создания композиции, которая была доведена до такого совершенства последующими латинскими поэтами и которая считалась почти свойственной римлянам.

Однако главным произведением Энния, от которого до нас дошли значительные остатки, были его "Анналы", или метрические хроники, посвященные описанию римских подвигов, начиная с самых ранних периодов и заканчивая завершением Истрийской войны. Эти Анналы были написаны нашим поэтом в преклонном возрасте; по крайней мере, Аурус Геллий сообщает нам со слов Варро, что двенадцатая книга была закончена им на шестьдесят седьмом году [жизни](#)¹⁸¹.

Может показаться странным, что, когда сказочные подвиги, суеверия, характеры и нравы героических веков были так прекрасно приспособлены для поэтических образов и с таким успехом использовались в Греции, главным произведением отца римской песни должна

была статья своего рода стихотворная газета, подобная "Анриаде" Вольтера или "Араукане" Алонко де Эркильи: Ведь в других странах поэзия раньше всего была посвящена украшению тех чудес, которым в первую очередь радуются любители мира Каменного. В большинстве стран, однако, зарождение поэзии совпало с ростом нации, и невежественной и робкой расе все кажется диковинным. Греки, в свой первый поэтический век, населяли каждую рощу и озеро фавнами и наядами, или олицетворяли первобытные силы природы. Они пели басни о своих богах и подвигах героев, в [pg 79] тех древних стихах, которые были объединены в Теогонию, приписываемую Гесиоду, и тех бессмертных рапсодиях, которые легли в основу гомеровских поэм. Чудесное видение Данте было самым ранним усилием итальянской музыки; и некоторые из первых образцов стиха во Франции и Англии были дикими приключениями в любви или оружии, перемежающимися с историями о демонах и чародеях. Но в Риме, несмотря на то, что первые усилия языка были направлены на поэзию, прошло пятьсот лет с момента основания города, прежде чем эти усилия были предприняты. В тот период римляне были грубой, но разумной расой. Локоны Курия, возможно, были не расчесаны; но хотя Республика еще не произвела на свет ни одного литературно изящного персонажа, она породила Цинцинната, Фабриция и Камилла. Ее граждане не стали робкими или ленивыми из-за своих суеверий, а активно занимались сельским хозяйством или оружием. Они были менее созерцательными и мнительными, чем греки. Их дух действительно был достаточно воинственным; но тот особый дух авантюризма (характерный для ранних веков Греции и средних веков современной Европы) если и существовал, то давно угас в Риме. К этому времени римские армии были слишком хорошо дисциплинированы, а система ведения войны слишком регулярна, чтобы допустить описание живописных сражений греческих и троянских возниц. Поэзия, таким образом, родилась слишком поздно, чтобы отправиться в естественный полет. В таких обстоятельствах бард, какими бы богатыми или возвышенными ни были его концепции, не стал бы прислушиваться к собственному вкусу или вдохновению, а выбрал бы тему, которая могла оказаться наиболее популярной; а римляне, будучи национальным и амбициозным народом, были бы более удовлетворены слащавыми рассказами о своих собственных подвигах, чем чудесами самой возвышенной или романтической выдумки.

Анналы Энния были частично основаны на тех древних традициях и старых героических балладах, которые, как упоминает Цицерон на основании "Истоков" Катона, пелись на пирах гостями за много веков до эпохи Катона в честь героев [Рима](#)¹⁸². Нибур попытался показать, что все памятные события римской истории были описаны в балладах или метрических хрониках в сатурнианской мере еще до Энния, который, по его словам, просто выразил в греческом гексаметре то, что его предшественники передали в более грубой форме, а затем злонамеренно обесценил эти древние сочинения, чтобы его самого считали основателем римской [поэзии](#)¹⁸³. [pg 80] Преданность Дециев и смерть семьи Фабиев, истории Сцевола, Коклеса и Кориолана, по мнению Нибура, были темами романтических баллад. Даже Фабий Пиктор, по мнению этого автора, следовал одной из этих старых легенд в своем рассказе о Марсе и волчице, а также во всей своей истории Ромула. Ливий в своем рассказе о смерти Лукреции также фактически переписал одно из этих произведений, поскольку слова Секста, когда он входит в покои Лукреции, почти в сатурнианской мере: "Tace, Lucretia...

"Tace, Lucretia, inquit, Sextus Tarquinius sum,

Ferrum in manu est, moriere si emisericis [vocem](#)¹⁸⁴".

Но главным произведением, по мнению Нибура, из которого Энний сделал заимствования, была романтическая эпопея, или хроника, составленная из этих героических баллад примерно в конце четвертого века существования Рима, начиная с воцарения Тарквиния

Приска и заканчивая битвой при Регилле. Прибытие, говорит Нибур, этого монарха под именем Лукума - его подвиги и победы - его смерть - затем история Сервия Туллия - возмутительная гордыня Туллия - убийство законного монарха - падение последнего Тарквиния, которому предшествовало сверхъестественное предупреждение - Лукреция - Брут и поистине гомеровская битва при Регилле - составляют эпос, который по поэтическим происшествиям и великолепию фантазии превосходит все, созданное в последние века [Рима](#)¹⁸⁵. Битва при Регилле, в частности, как ее описывают анналисты, несет на себе явные следы поэтического происхождения. Это была не битва двух войск, а борьба героев. Как и в поединках, изображенных в "Илиаде", чемпионы встречаются в одиночном бою и индивидуальными усилиями переломить ход победы. Диктатор Постумий ранит царя Тарквина, с которым он столкнулся в первом бою. Римский рыцарь Альбуций вступает в бой с латинским вождем Мамилием, но получает от него ранение и вынужден покинуть поле боя. Затем Мамилий едва не прорывает римскую линию, но его убивает консул Герминий, что решает судьбу дня. После битвы при Регилле все события не столь поэтичны, но в осаде Вейи мы имеем представление о десятилетней войне Трои. Тайный ввод войск Камиллом в центр города напоминает историю о деревянном коне, а этрусская статуя Юноны соответствует троянскому [палладию](#)¹⁸⁶.

Любой период истории может быть представлен в форме эпического цикла; и хотя можно не сомневаться в [pg 81] существовании древних сатурнианских баллад в Риме, я не думаю, что Нибур привел достаточные доказательства или авторитеты для своей великолепной эпопеи, начинающейся с воцарения Тарквина и заканчивающейся битвой при Регилле. Что касается обвинения Энния в обесценивании древних материалов, которые он использовал, то оно основано на презрении, которое он выражает к стихам фавнов и пророков. Свои обязательства, если они у него и были, он, конечно, нигде не признал, по крайней мере, в сохранившихся фрагментах; и в начале своей поэмы он скорее выдает стремление отвлечь внимание читателя от сатурнианских муз и направить его к греческим поэтам - к Пинду и нимфам Геликона.

Он начинает свои "Анналы" с обращения к девяти музам и рассказа о видении, в котором ему явился Гомер и поведал историю уже упомянутой метаморфозы: - "Visus Homerus adesses".

"Visus Homerus adesse poeta:

Hei mihi qualis erat, quantum mutatus ab illo!

.....

Septingenti sunt, paulo plus vel minus, anni

Quom memini fieri me pavom".

После этого Энний призывает множество богов, а затем переходит к истории альбанских королей. Сон весталки Илии, возвестивший о ее беременности от Марса и основании Рима, в стихах, отличающихся особой красотой и плавностью, Илия передает своей сестре Эвридике.

"Taliam commemorat lacrumans, exterrita somno;

'Euridica prognata, pater quam noster amavit,

Vivens vita meum corpus nunc deserit omne.

Nam me visus homo polcer per amoena salicta

Et ripas raptare, locosque novos: ita sola
Post illa, germana soror, errare videbar;
Tardaque vestigare, et quærere, neque posse
Corde capessere: semita nulla pedem stabilibat.
Exin compellare pater me voce videtur
Heis verbis-O gnata, tibi sunt antegerendæ
Ærumnæ; post ex fluvio fortuna resistet.
Hæc pater ecfatus, germana, repente recessit;
Nec sese dedit in conspectum corde cupitus:
Quamquam multa manus ad cœli cærulea Templâ
Tendebam lacrumans, et blanda voce vocabam.
Vix ægro tum corde meo me somnus [reliquit](#)¹⁸⁷."

[pg 82]

В этих строках много эlegантности и пафоса; а последовавший за ними поединок между Ромулом и Ремом за суверенитет Рима столь же замечателен по достоинству и оживлению:

"Curanteis magnâ cum curâ, concupienteis
Regnei, dant operam simul auspicio, augurioque:
Hinc Remus auspicio se devovet, atque secundam
Solutâ avem servat: at Romulus polcer in alto
Quærit Aventino, servans genus altivolantum.
Omnis cura vireis, uter esset Endoperator.
Exspectant, veluti consol, quom mittere signum
Vult, omneis avidei spectant ad carceris oras,
Qua mox emittat picteis ex faucibus currus.
Sic exspectabat populus, atque ore timebat
Rebus, utrei magnei victoria sit data regnei.
Interea Sol albus recessit in infera noctis:
Exin Candida se radiis dedit icta foras lux:
Et simul ex alto longe polcerrima præpes
Læva volavit avis: simul aureus exoritur sol.
Cedunt ter quatuor de cælo corpora sancta

Avium, præpetibus sese, polcreisque loceis dant.

Conspicit inde sibi data Romulus esse priora,

Auspicio regni stabilita scamna, [solumque188](#)."

[pg 83]

Правление царей и состязания республики с соседними государствами, предшествовавшие Пунической войне, занимают метрическую летопись до конца шестой [книги189](#) , которая завершается следующим благородным ответом Пирра римским послам, пришедшим выкупить пленников, взятых у них этим князем в бою: "Nec mîurum posurum posurum".

"Nec mî aurum posco, nec mî pretium dederitis;

Nec cauponantes bellum, sed belligerantes;

Ferro, non auro, vitam cernamus utrique,

Vosne velit, an me regnare Hera; quidve ferat sors

Virtute experiamur; et hoc simul accipe dictum:

Quorum virtutei belli fortuna pepercit,

Horumdem me libertatei parcere certum est:

Dono ducite, doque volentibus cum magneis [Dîs190](#)."

Цицерон в своем "Бруте" говорит, что Энний не писал о первой Пунической войне, так как ранее об этом писал [Невий191](#); на эту предыдущую работу Энний ссылается следующим образом

"Scripsere alii rem,

Versibus, quos olim Faunei, vatesque canebant."

Р. Мерула, который редактировал фрагменты Энния, считает, что этот отрывок Цицерона может означать только то, что он не вдавался в подробности событий, так как он находит несколько строк в седьмой книге, которые, по его мнению, явно относятся к первой карфагенской войне, в частности, описание морских приготовлений и строительство первого флота, с которым карфагеняне были атакованы римлянами. В некоторых изданиях Энния персонаж друга и военного советника Сервилия, который, как предполагается, является портретом самого [поэта192](#) , расположен под седьмой книгой: - "Hocce locutus vocutus".

"Hocce locutus vocat, quicum bene sæpe libenter

Mensam, sermonesque suos, rerumque suarum

[pg 84]

Comiter impertit; magna quum lapsa dies jam

Parte fuisset de parvis summisque gerendis,

Consilio, induforo lato, sanctoque senatu;

Cui res audacter magnas, parvasque, jocumque

Eloqueret, quæ tincta maleis, et quæ bona dictu
Evomeret, si quid vellet, tutoque locaret.
Quocum multa volup ac gaudia clamque palamque.
Ingenium cui nulla malum sententia suadet,
Ut faceret facinus; lenis tamen, haud malus; idem
Doctus, fidelis, suavis homo, facundus, suoque
Contentus, scitus, atque beatus, secunda loquens in
Tempore commodus, et verborum vir paucorum.
Multa tenens antiqua sepulta, et sæpe vetustas
Quæ facit, et mores veteresque novosque tenentem
Multorum veterum leges, divumque hominumque
Prudentem, qui multa loquive, tacereve possit.
Hunc inter pugnas compellat Servilius [sic193](#)".

В восьмой и девятой книгах этих "Анналов", которые сильно изуродованы, подробно описываются события второй карфагенской войны в Италии и Африке. Это была самая интересная часть обширной темы, которую выбрал Энний, и часть, на которую он, вероятно, направил бы всю силу своего гения, чтобы тем больше воздать должное своему другу и покровителю Сципиону Африканскому. Та же тема была выбрана Силием Италиком и Петраркой для его латинской поэмы "Африка", которая принесла ему коронацию в Капитолии. "Энний, - говорит прославленный итальянец, - полностью воспел Сципиона; но, по мнению Валерия Максима, его стиль груб и вульгарен, и до сих пор не существует изящной поэмы, темой которой были бы славные подвиги покорителя Ганнибала". Ни один из поэтов, избравших эту тему, не передал в полной мере справедливость самой ожесточенной борьбы, в которую когда-либо вступали два могущественных народа, и которая представляла собой самое великолепное проявление военного гения с одной стороны и героической добродетели с другой, что когда-либо было представлено миру. Гисто [pg 85] рический рассказ Ливия о второй Пунической войне обладает большей настоящей поэзией, чем любая поэма на эту тему.

В десятой, одиннадцатой и двенадцатой книгах "Анналов" Энния рассказывается о войне с Филиппом Македонским. В начале тринадцатой Ганнибал подстрекает Антиоха к войне с римлянами. В четырнадцатой книге консул Сципион, ведя это состязание, прибывает в Илиум, который он таким образом апострофирует:

"О родина! О божественный дом Иллиума, и включи в себя колокол
Pergama!"

Несколько латинских писателей высоко оценивают следующие сразу за этим элегантные строки Энния, в которых римские солдаты, ссылаясь на его великолепное возрождение в Риме, с энтузиазмом восклицают, что Илиум не может быть разрушен;

"Quai neque Dardaneeis campeis potuere perire,

Nec quom capta capei, nec quom combusta [cremari194](#);"

отрывок, который был тщательно имитирован в седьмой книге Вергилия:

"Num Sigeis occumbere campis,

Num capti potuere capi: num incensa cremavit

Troja viros?".

В пятнадцатой книге рассказывается об экспедиции Фульвия Нобилиора в Этолию, которую, как говорят, сопровождал сам Энний. В двух последующих книгах он рассказывает об Истрийской войне, которая завершается следующим оживленным описанием того, как герой-одиночка выдерживает нападение вооруженного войска: - "Undique convenunt, vel vel vel, vel".

"Undique conveniunt, velut imber, tela Tribuno.

Configunt parmam, tinnit hastilibus umbo,

Æratæ sonitant galeæ: sed nec pote quisquam

Undique nitendo corpus discernere ferro.

Semper abundanteis hastas frangitque, quatitque;

Totum sudor habet corpus, moltumque laborat;

Nec respirandi fit copia præpete ferro.

Istrei tela manu jacentes sollicitabant.

Occumbunt moltei leto, ferroque lapique,

Aut intra moeros, aut extra præcipi [casu195](#)."

[pg 86]

Заключительная, или восемнадцатая, книга, по-видимому, была в значительной степени личной для самого поэта. В ней объясняется мотив, побудивший его к написанию книги: -

-- "Omnes mortales sese laudatier optant;"

и, кажется, он сравнивает себя с курсистом, который отдыхает после своих триумфов на Олимпийских играх: - "Sic ut fortis Equus".

"Sic ut fortis Equus, spatio qui sæpe supremo

Vicit Olumpiaco, nunc senio confectus [quiescit196](#)".

С его "Анналами" связана поэма Энния, посвященная празднованию подвигов Сципиона, в которой встречается очень понравившееся описание спокойного вечера, где поток стихов тонко модулирован к спокойным и торжественным образам: - "Мир обширный, обширный, обширный".

"Mundus cœli vastus constitit silentio,

Et Neptunus sævus undeis aspereis pausam dedit:

Sol equeis iter repressit unguleis volantibus,

Constitere amneis perenneis-arbores vento [vacant197](#)".

С этой первой попыткой описательной поэзии на латинском языке может быть интересно сравнить отрывок, созданный в крайне древнюю эпоху римской литературы, который также рисует, почти теми же образами, глубокий покой природы: --- "Tacet omne, it repetit perenneis-arbores vento [vacant197](#).

-- "Tacet omne pecus, volucresque feræque,

Et simulant fessos curvata cacumina somnos;

Nec trucibus fluvii idem sonus; occidit horror

Æquoris, et terris maria acclinata quiescunt".

Гораций в одной из своих од ярко выражает славу и почет, которые калабрийская муза Энния воздала Сципиону этим стихотворением, посвященным его восхвалению:

"Non incendia Carthaginis impiæ,

Ejus qui domita nomen ab Africa

[pg 87]

Lucratus rediit, clarius indicant

Laudes quam Calabræ [Pierides198](#)".

Исторические поэмы Энния, по-видимому, были написаны без применения большого количества техники или декоративного вымысла; и независимо от того, основаны ли они на древних балладах, согласно одному [мнению199](#), или оформлены в соответствии с исторической правдой, согласно [другому200](#), они явно лишены тех прикрас воображения, которые составляют различие между поэмой и метрической хроникой. В выбранной им теме Эннию нужны были поэтические преимущества расстояния в месте или времени. Возможно, не имеет большого значения, будет ли основа героической поэмы исторической или полностью вымышленной, если в ней будет дан простор для фантазии. Но для того, чтобы она могла с пользой для себя использовать спортивные состязания, событие должно быть отдаленным по времени или по месту; и если соблюдать это правило, то такие сюжеты, как те, что выбрали Камюэнс или Тассо, допускают столько же красок и прикрас, сколько и Королева фей. Именно в этом ошиблись Лукан и Вольтер; ни парящий гений одного, ни блеск другого не смогли поднять из пыли их великолепные темы и погрузить разум в те грезы, которым мы предаемся на темы, где нет ни видимых, ни известных связей с легковерием и фантазией. И все же "Анналы" Энния, как национальное произведение, были очень приятны для гордого честолубивого народа и, как следствие, долго оставались популярными в Риме. Их очень любили в эпоху Горация и Вергилия, и вплоть до времен Марка Аврелия они читались в театрах и других общественных местах для развлечения [народа201](#). Римляне настолько подражали его стилю, что Сенека называл их *ropulus Ennianus* - эннийской расой - и говорил, что и Цицерон, и Вергилий были вынуждены, вопреки своему собственному мнению, использовать древние термины в соответствии с царившими [предрассудками202](#). Благодаря его примеру, дополненному национальным характером, исторический эпос стал в последующие времена великим поэтическим ресурсом римлян, которые описывали в стихах почти каждое важное событие своей истории. Помимо сохранившихся до наших дней

"Фарсалии" Лукана и "Пуники" Силия Италика, существовало множество произведений такого рода, ныне утраченных. Варро Атацин выбрал своей темой войну Цезаря с Секваном-Варием, деяния Августа и Агриппы-Вальгия Руфа, битву при Актиуме-Альбиноване, подвиги Германика-Цицерона, Мария и события его собственного консульства.

[pg 88]

Мы уже видели, как Энний подражал грекам в своих трагедиях и сатирах; и даже в вышеупомянутых исторических поэмах, хотя и посвященных воспеванию римских героев и сюжетов исключительно национального характера, он много заимствовал у греческих поэтов и часто заставлял своих римских консулов вновь сражаться в гомеровских битвах. Так, описание боя Аякса в 16-й книге "Илиады", начинающееся Αἶας δ' οὐκέτ' ἐμὶννε, навело на мысль о цитированном выше отрывке из фрагментов Истрийской войны; а изображение коня, вырвавшегося из стойла и несущегося по пастбищам, подражало аналогичному описанию в 6-й книге "Илиады" - "Et tuncicut Equit".

"Et tunc sicut Equus, qui de præsepibus actus,

Vincla sua magneis animeis abrumpit, et inde

Fert sese campi per cœrula, lætaque prata;

Celso pectore, sæpe jubam quassat simul altam:

Spiritus ex animâ calidâ spumas agit [albas203](#)."

Гомеровские строки следующие:-.

"Ὡς δ' ὅτε τις στατός ἰππος, ἀκοήσας ἐπὶ φάτνῃ

Δεσμον ἀπορρήξας θειεὶ πεδίοιο κροαίνων,

Ἐωθὼς λουεσθαι εὐρρείος ποταμοιο,

Κυδίων- ὕψου δὲ καρὴ ἔχει, ἀμφὶ δὲ χαίται

Ῥοῖς αἰσσοῦνται. ὁ δ' ἀγλαίῃφι πεποιθὼς,

ΡΙμφα ἔγουνά φερει μετὰ τ' ἥθεα καὶ νομόν [ιππῶν204](#)."

Чтобы дать возможность судить о таланте Энния к подражанию, я привожу у двух поэтов, которые довели это искусство до величайшего совершенства, соответствующие отрывки, которые оба, очевидно, основаны на одном и том же греческом оригинале -

"Qualis, ubi abruptis fugit præsepia vinclis,

Tandem liber, Equus, campoque potitus aperto;

Aut ille in pastus armentaque tendit equarum,

Aut, assuetus aquæ perfundi flumine noto,

Emicat, arrectisque fremit cervicibus alte

Luxurians; luduntque jubæ per colla, per [armos205](#)."

Другой параллельный отрывок находится в "Освобожденном Иерусалиме" Тассо.

"Come Destrier, che dalle reggie stalle,

Ove al uso dell' arme si riserba,

[pg 89]

Fugge, e libero alfin, per largo calle

Va tra gli armenti, o al fiume usato, o all' erba;

Scherzan sul collo i crini, e sulle spalle:

Si scuote la cervice alta e superba:

Suonano i pie nel corso, e par ch'avvampi,

Di sonori nitriti empiendo i [campi](#)²⁰⁶."

К этим параллельным отрывкам можно добавить очень похожее, хотя, возможно, и не заимствованное описание из раннего произведения самого оригинального из всех поэтов, в котором конь Адониса срывается с места во время свидания Венеры со своим хозяином: - "Сильногривый конь".

"Сильногривый конь, привязанный к дереву,

Разорвал поводья, и к ней он прямо идет.

Он прыгает, скачет, скачет,

И вот уже он разорвал свои плетеные попоны,

И землю твердым копытом ранит,

Чья полая утроба звучит, как небесный гром.

Его уши наострены, грива заплетена в косы,

на гребне, теперь заканчивается;

Его ноздри вдыхают воздух, и снова вдыхают,

Как из печи, он посылает пар.

Глаза его, сверкающие яростно, как огонь,

Показывает его горячую отвагу и высокое [желание](#)²⁰⁷".

Поэма Энния, озаглавленная "Фагетика", любопытна, поскольку вряд ли можно предположить, что в столь раннюю эпоху, когда роскошь достигла такого прогресса, кулинарное искусство должно было быть систематически или поэтически обработано. Однако все, что мы знаем о том, как готовили или подавали блюда, мы узнаем из "Апологии" Апулея. Это была, как следует из названия, дидактическая поэма о съестных припасах, особенно о рыбе, как свидетельствует Апулей: "Q. Ennii edes phagetica, quæ versibus scripsit, innumerabilia piscium genera enumerat, quæ scilicet curiose cognorat." Хорошо известно, что до Энния эта тема обсуждалась в прозе и стихах различными греческими [авторами](#)²⁰⁸, и особенно подробно она описана в поэме эпикурейца Архестрата

"-- Бард

Который пел о птице, оленине и сале,

Поэт и повар..."

Из следующего отрывка Апулея следует, что труд Энния был дайджестом всех предыдущих книг на эту тему: "Alios etiam multis versibus decoravit, et ubi gentium quisque eorum inveniatur, ostendit qualiter assus, aut jussulentus optime sapiat; nec tamen ab eruditis reprehendi [pg 90] tur." В одиннадцати строках, которые сохранились у Апулея, упоминаются места, где различные виды рыб водятся в наибольшем совершенстве и изобилии: "Brundusii Sargus bonus".

"Brundusii Sargus bonus est; hunc, magnus erit si,

Sume: Apricium piscem scite, primum esse Tarenti;

Surrentei fac emas Glaucum," и т.д.

Другая поэма Энния, озаглавленная "Эпихарм", была названа так потому, что была переведена с греческого сочинения пифагорейца Эпихарма о природе вещей, подобно тому, как Платон дал название "Тимей" книге, которую он перевел с локрийского "Тимея". Это был тот самый Эпихарм, который изобрел греческую комедию и жил при сиракузском дворе Гиеро. Фрагменты этого произведения Энния настолько разбиты и испорчены, что невозможно проследить план его поэмы или выявить систему философии, которую она проповедовала. Однако, судя по всему, в ней содержалось множество рассуждений о стихиях, из которых, по его словам, состоял мир: воде, земле, воздухе и [огне209](#), а также о сохраняющих силах природы. Юпитер, по-видимому, рассматривался им только как воздух, облака и буря:

"Iste is est Jupiter, quem dico, Græci vocant

Aera; quique ventus est, et nubes, imber postea,

Atque ex imbre frigus; ventus post fit, aer denuo:

Istæc propter Jupiter sunt ista, quæ dico tibi,

Qui mortales urbeis, atque belluas omneis [juvat210](#)".

Эта система, ранее принятая этрусками и провозглашенная в некоторых орфических гимнах, почти соответствует той, которую провозгласил Катон в "Фарсалии" Лукана.

"Jupiter est quodcunque vides, quocunque moveris;"

и не сильно отличается от спинозизма, изложенного в "Эссе о человеке" Поупа.

"Греет солнце, освежает ветерок,

Сияет в звездах и цветет на деревьях";

[pg 91]

Живет во всей жизни, простирается во всех пределах,

Распространяется безраздельно, действует нерастрачено".

Однако Энний, чьи сочинения, как представляется, были полностью сформированы на основе греческих оригиналов, не больше извлек пользы из этих трудов, чем Вергилий - из произведений Энния. Принц латинских поэтов часто подражал длинным отрывкам, а иногда и целым строкам, у отца римской песни. Это было показано в близком сравнении Макробием в его "[Сатурналиях](#)" 211.

Энний, книга 1.

"Qui cœlum versat stellis fulgentibus aptum".

Вергилий, книга 6.

"Axem humero torquet stellis ardentibus aptum".

Энний, 1.

"Est locus Hesperiam quam mortales perhibebant."

Вергилий, 1.

"Est locus Hesperiam Graii cognomine dicunt."

Энний, 12.

"Unus homo nobis cunctando restituit rem;

Non ponebat enim rumores ante salutem.

Ergo postque magisque viri nunc gloria [claret](#) 212."

Вергилий, 6.

"Unus qui nobis cunctando restituit rem".

Ennius, 5.

"Quod per amœnam urbem leni fluit agmine flumen."

Вергилий, 2.

"Inter opima virum leni fluit agmine Tybris."

Энний, 1.

"Hei mihi qualis erat quantum mutatus ab illo".

Вергилий, 2.

"Hei mihi qualis erat! quantum mutatus ab illo".

Энний.

-- "Postquam discordia tetra

Belli ferratos postes portasque [refregit](#) 213."

Вергилий, 7.

"Impulit ipsa manu portas, et cardine verso

Belli ferratos rupit Saturnia postes".

[pg 92].

В более длинных отрывках Вергилий не просто отобрал самые счастливые мысли и выражения своего предшественника, но, многое позаимствовав у Энния, добавил много своего. Он наложил на обычные образы новый свет фантазии; он вычеркнул лучшие идеи из обычных чувств и удалил все грубые измышления и нелепости.

Лукреций и Овидий также часто пользовались произведениями Энния. Его описание рубки деревьев в лесу, чтобы снарядить флот против карфагенян, в седьмой книге, было подражано Статием в десятой книге "Фиваиды". Отрывок из шестой сатиры, в котором он рисует счастливое положение паразита по сравнению с положением хозяина пиршества, скопирован в "[Формионе](#)" Теренция²¹⁴. Следующие прекрасные строки подражали бесчисленным поэтам, как древним, так и современным:

"Jupiter hic risit, tempestatesque serenæ

Riserunt omnes risu Jovis [omnipotentis](#)²¹⁵".

В начале своих "Анналов" Энний говорит,

"Audire est operæ pretium, procedere recte

Qui rem Romanam Latiumque augescere vultis;"

Этот торжественный отрывок был спародирован Горацием во второй сатире первой книги:

"Audire est operæ pretium, procedere recte

Qui mœchis non vultis, ut omni parte laborent".

Таким образом, оказывается, что Энний иногда создавал стихи, отличающиеся гармонией и красотой, и что его концепции часто выражались с энергией и духом. Однако следует помнить, что строки, подражаемые Вергилием, и другие отрывки, взятые здесь из произведений Энния, являются весьма благоприятными образцами его вкуса и гения. Иногда стихи, которые сами были утеряны и от которых сохранились только фрагменты в цитатах современных или последующих авторов, теперь считаются более прекрасными произведениями, чем они, возможно, были на самом деле. Именно лучшие отрывки цитируются, им подражают и таким образом поднимаются вверх по течению веков, в то время как более грубые части тонут и гибнут в потоке. Таким образом, мы получаем неоправданную оценку совершенства [pg 93] целого, подобно тому, как мы, несомненно, имеем преувеличенное представление о древнем великолепии Персеполиса или Пальмиры, где, в то время как скромные жилища превратились в пыль, храмы и пирамиды остались, и все, что бросается в глаза, возвышается и величественно. Однако некоторые, даже из сохранившихся стихов Энния, очень суровы и несовершенны по своей механической конструкции; другие - крайне прозаичны, как, например,

"Egregie cordatus homo Catus Ælius Sextus;"

и не мало таких, что обезображены самыми абсурдными концепциями, не столько в идее, сколько в переплетении слов и экстравагантной аллитерации. Двусмысленность знаменитого стиха,

"Aio te Æacida Romanos vincere posse,"

может быть оправдана как прорицательская, но что можно сказать о таких строках, как,

"Haud doctis dictis certantes sed maledictis.

O Tite tute Tate tibi tanta tyranne tulisti.

Stultus est qui cupida cupiens cupienter cupit."

Этот вид самомнения был отвергнут хорошим вкусом последующих латинских поэтов, даже в самые деградирующие периоды литературы; и я не знаю ему аналогов, кроме некоторых отрывков "Аркадии" Сиднея. Ничто не может быть большей ошибкой, чем полагать, что ложный вкус и звон свойственны последним эпохам поэзии и что ранние барды страны свободны от концетраций.

В целом, произведения Энния скорее приятны и интересны как ранние цветы той поэзии, которая впоследствии раскрылась до такого совершенства, чем достойны оценки из-за своей собственной красоты. Для многих критиков последняя часть замечания Овидия,

"Ennius ingenio maximus-arte rudis".

показалась более обоснованной, чем первая. Скалигер, однако, назвал его "поэтом древности, великолепно изобретательным: Utinam hunc haberemus integrum, et amissemus Lucanum, Statium, Silium Italicum, et tous ces garçons [la216](#)". Квинтилиан весьма удачно сравнил сочинения Энния с теми священными рощами, освященными их древностью, которыми мы не столько восхищаемся из-за их красоты, сколько почитаем с религиозным [pg 94] благоговением и [страхом217](#). Поэтому, если мы не можем позволить Эннию быть увенчанным поэтическим лавром, мы можем, по крайней мере, предоставить ему привилегию, уступленную Проперцием.

"Ennius hirsutâ cingat sua tempora quercu".

Полициан в своей "Нутриции" пересказал события жизни Энния и дал, возможно, наиболее верное резюме его характера как человека и поэта: "Bella hornda tonon".

"Bella horrenda tonat Romanorumque triumphos,

Inque vicem nexos per carmina degerit annos:

Arte rudis, sed mente potens, parcissimus oris,

Pauper opum, fidens animi, morumque probatus,

Contentusque suo, nec bello ignarus et armis".

Но каковы бы ни были достоинства произведений Энния, о которых мы сейчас лишь некомпетентно судим, они, по крайней мере, были достаточно разнообразны. Эпическая, драматическая, сатирическая и дидактическая поэзия сменяли друг друга; кроме того, мы узнаем, что он упражнялся в более легких видах стиха, таких как эпиграмма и [акrostих218](#). Такую новизну и изобилие нетрудно объяснить. Фонтаны греческой литературы, еще не испробованные в Лациуме, были для него неисчерпаемыми источниками. Он находился в совершенно иных условиях, нежели те греческие барды, которым приходилось полагаться исключительно на свой гений, или его преемники в латинской поэзии, писавшие уже после того, как лучшие произведения Греции стали известны римлянам. Он был поставлен в положение, в котором мог пользоваться всей популярностью и аплодисментами, причитающимися оригинальности, не подвергаясь труду изобретения, и мог быстро и с

успехом пробежать все способы игры на лире, не обладая невероятным разнообразием гения.

Вышеприведенные критические замечания относятся к поэтическим произведениям Энния; но наиболее любопытным моментом, связанным с его литературной историей, является его прозаический перевод знаменитой работы Эвгемера под названием "Ἱερα Αναγραφή". Обычно считается, что Эвгемер был жителем Мессены, города в Пелопоннесе. Будучи послан, по его словам, Кассандром, царем Македонии, в открытий плавание, он прибыл на остров Панхей, в столице которого, Панаре, он нашел храм трифилийского Юпитера, где стояла колонна с надписью о рождении и смерти многих богов. Среди них он указал Урана, его сыновей Пана и Сатурна, дочерей Рею и Цереру, а также Юпитера, Юнону и Нептуна, которые были потомками Сатурна. Ас [pg 95] соответствии с этим, целью Эвгемера было показать, исследуя их действия и записывая места их рождения и погребения, что мифологические божества были простыми смертными людьми, возведенными в ранг богов за те блага, которые они даровали человечеству, - система, которая, согласно Майнерсу и Варбуртону, составляла великую тайну, раскрываемую при посвящении в Элевсинские мистерии²¹⁹. Перевод Энния, как и оригинальное произведение, утрачен; но многие детали, касающиеся Эвгемера и предмета его истории, упоминаются во фрагменте Диодора Сикула, сохраненном Евсевием. Некоторые отрывки также сохранились у святого Августина; длинные цитаты были сделаны Лактанцием в его трактате De Falsa Religione. В той мере, в какой они распространяются, их можно считать самыми верными и чистыми источниками мифологической истории, хотя в наших современных Пантеонах они не получили широкого распространения.

Плутарх, связанный со священством и всеми, кто был заинтересован в поддержке вульгарного вероучения, утверждал, что вся работа Эвгемера с его путешествием в Панхею была наглым вымыслом; в частности, утверждалось, что никто, кроме Эвгемера, никогда не видел и не слышал о земле Панхей²²⁰: что Панхей Теллус действительно была описана в цветистом и поэтическом стиле, как Диодором Сикулом, так и Вергилием -

"Totaque thuriferis Panchaia pinguis arenis²²¹."

но не так, чтобы определить его географическое положение.

Однако истинность сведений, содержащихся в труде Эвгемера, была подтверждена современными авторами, которые пытались доказать, что Панхей была островом Красного моря, который Эвгемер действительно посетил во время своего путешествия²²². Но независимо от того, записал ли Эвгемер только то, что видел, или вся книга была его собственным приемом и измышлением, представляется весьма вероятным, что перевод Энния послужил основой для веры многих римских философов, которые утверждали или намекали на свою убежденность в смертности богов и на труды которых так часто ссылался Фармер в своей искусной диссертации о распространенности поклонения человеческим духам.

Очевидно, что, несмотря на соблюдение блуда и религиозных церемоний, среди римлян в эпоху Энния преобладал дух свободомыслия. [pg 96] Это видно не только из его перевода Эвгемера и определения природы Юпитера в его "Эпихарме", но и из различных отрывков в драмах, приспособленных для публичного представления, в которых высмеиваются суеверия авгуров и прорицателей, а также ложные представления о поклоняемых божествах. Полибий, живший вскоре после Энния, говорит о страхе перед богами и изобретениях авгуров лишь как о прекрасном политическом механизме, одновременно осуждая безрассудство и нелепость тех, кто стремился искоренить столь полезные мнения²²³.

Драматическая карьера, начатая Ливием Андроником и Эннием, была наиболее успешно продолжена

ПЛАВУТ,

который еще больше, чем его предшественники, пользовался произведениями греков. Древнегреческая комедия была чрезмерно сатирической, а иногда и непристойной. Ее сюжеты, как известно, были не полностью вымышленными, а в значительной степени реальными; и ни самые высокие должности, ни самые яркие таланты не были защитой от безудержных инвектив комической музы в ее первых выпадах. Кратину, Эвполису и Аристофану было позволено выводить на сцену философов, генералов и магистратов государства с их истинными лицами и как бы *in propria persona*; разрешение, которое, кажется, в какой-то мере считалось знаком народной свободы. Только по пьесам Аристофана мы можем судить о духе античной комедии. Ее гений был настолько диким и странным, что едва ли поддается определению: вряд ли ее можно описать иначе, чем как содержащую много аллегорической сатиры на политические меры и нравы афинян, а также пародии на их трагических поэтов.

Когда в Афинах народ стал терять свое политическое влияние, а управление делами перешло в руки меньшего числа людей, чем раньше, олигархическое правительство сдержало эту чрезмерную вольность; но хотя поэтам было запрещено называть имена людей, чьи действия они разоблачали, все же они представляли реальных персонажей так справедливо, хотя и под вымышленными именами, что не могло быть никакой ошибки в отношении тех, кого они имели в виду. Этот вид драмы, который включает в себя некоторые из поздних произведений Аристофана, например, его "Плут", и называется средней комедией, [pg 97] вскоре был признан таким же оскорбительным и опасным, как и старый. Таким образом, драматурги были вынуждены изобретать свои сюжеты и персонажи, и комедия стала общим, но живым подражанием обычным действиям жизни. Все личные упоминания были отброшены, а хор, который был главным средством порицания и сатиры, был удален. Таким образом, новая комедия настолько отличалась по своим чертам от средней или старой, что Шлегель склонен считать, что она была создана скорее по образцу новейших трагиков, чем по образцу древней [комедии](#)²²⁴. В произведениях Агатона и даже в некоторых драмах Еврипида трагедия спустилась со своей первобытной высоты и изображала бедствия домашней жизни, хотя все еще домашней жизни царей и героев. Хотя Аристотель справедливо назвал Еврипида самым трагичным из всех поэтов, его стиль не обладал ни энергией и возвышенностью Эсхила, ни серьезностью и статностью Софокла, и часто не возвышался над языком обычного разговора. Его сюжеты, как и сюжеты "Рудены" Плавта, часто строятся на страхе женщин, чтобы их не оторвали от святынь или алтарей, к которым они бежали за защитой; подтверждением этого мнения может служить тот факт, что Еврипид, которого так сурово сатириковал Аристофан, был чрезвычайно превознесен Филемоном, в свою эпоху самым популярным автором новой комедии.

Обладая, возможно, меньшим искусством и огнем, чем старая сатирическая драма, созданная во времена большей общественной свободы, новая комедия, по общему мнению, превосходила ее в деликатности, регулярности и приличии. Но хотя в ней были представлены характеры и нравы реальной жизни, в этих характерах и нравах, судя хотя бы по сохранившимся фрагментам и латинским подражаниям, не было большого разнообразия.

Всегда есть старый отец, любовник и придворный; они как бы складываются друг из друга, подобно платоническому и развратному любовнику в испанских рыцарских романах. "Их сюжеты, - говорит Драйден, - обычно сводились к тому, что девочка, украденная или скитавшаяся у родителей, привозится неизвестно кем в город, там обзаводится ребенком от какого-нибудь человека, который с помощью слуги обманывает отца, - и когда приходит ее время плакать Юноной Люциной, тот или другой видит маленький ящик или шкаф, который унес с собой, и таким образом обнаруживает ее перед друзьями; если какой-нибудь бог не помешает этому, спустившись в машине и забрав ее к себе. По сюжету можно догадаться о многих притягательных личностях: старик-отец, который перед смертью хотел бы видеть своего сына хорошо женатым; развратный сын, добрый по своей природе к своей хозяйке, но испытывающий нужду в деньгах; слуга, или раб, который обладает таким искусством, что вступает с ним в связь и помогает обмануть отца; хвастливый капитан; тунеядец; дама удовольствий. Что же касается бедной честной служанки, на которой строится сюжет и которая должна быть одним из главных действующих лиц пьесы, то она в ней обычно немая. У нее воспитание в духе старой Елизаветы: "Служанки должны быть на виду, а не на слуху". Иногда, однако, ее воспитание проявляется в том, что ее слышат и не видят; Донат замечает, что призывы Юноны за кулисами были единственным способом, с помощью которого строгость *Comœdia palliata* позволяла вводить молодых джентльменов. Если бы мы хотели охарактеризовать античную драму названиями, придуманными современниками, можно было бы сказать, что античная комедия была тем, что мы называем комедией характеров, а современная - комедией интриг.

Невий, придумывая собственные сюжеты, пытался перенести на римскую сцену стиль старой греческой комедии; но его драмы не удались, а судьба их автора удержала других от продолжения опасной карьеры. Афинское правительство, занимающее главное место в старой комедии, было самым популярным из всех администраций, и поэтому не только ораторское искусство, но и комедия претендовали на право высмеивать и разоблачать его. Первое государство в Греции стало предметом веселья. В одной из пьес весь народ был представлен под аллегорической личиной старого любвеобильного вождя, и эта любезность была не только терпима, но и приятна самим членам государства. Клеон и Ламах не смогли бы подавить сатиру Аристофана, как Метелли - инвективы Невия. Под предлогом патриотического рвения греческие комики не щадили ни одной части общественного поведения - советов, доходов, народных собраний, судебных разбирательств или военных действий. Такое освещение сдерживало амбиции отдельных людей, что было важно для народа, ревностно относящегося к своим свободам. Все это, однако, было чуждо более серьезному вкусу и более аристократическому правлению римлян, их оценке героев и государственных деятелей, их уважению к законным вождям и достоинству даже римского гражданина. Глубокое почтение и гордая привязанность, которые они питали ко всему, что возвышало честь их страны, и их крайняя чувствительность к малейшему позору, должны были препятствовать любой выставке, в которой ее слава была бы унижена, а ее несчастья выставлены на посмеище. Они не стали бы так [pg 99] искренне смеяться над бедствиями карфагенян, как афиняне над бедствиями пелопоннесской или сицилийской войны. Расположение, побудившее их после битвы при Каннах благодарить Варро за то, что он не отчаивался в республике, сильно отличалось от нравов, вызывавших такой неодобрительный смех над зачинщиками спартанской войны и советниками роковой экспедиции в [Сиракузы](#)²²⁵. Когда римский народ был серьезно оскорблен, местом для мести выбиралась Тарпейская скала, а не сцена.

Поэтому Плавт считал наиболее разумным подражать стилю новой комедии, который был доведен до совершенства примерно за полвека до его рождения Менандром. Однако все его

комедии не построены строго по этому образцу, так как некоторые из них имеют характер средней комедии: не то чтобы он, подобно Невию, сатириковал сенаторов или консулов; но я почти не сомневаюсь, что многие из его драматических персон, такие как скупец и хвастливый капитан, были первоначально карикатурами на афинских граждан. Заимствуя у греков, он не стал, подобно современным писателям-комедиографам, желающим скрыть свой плагиат, менять имена персонажей, место действия и другие внешние обстоятельства, в то время как суть драмы оставалась прежней; напротив, он сохранил все обстоятельства, которые могли бы придать его драматическим произведениям греческий колорит: - "...

"Atque hoc poetæ faciunt in comœdiis;

Omnes res gestas esse Athenis autumant,

Quo illud vobis Græcum videatur magis".

Плавт был сыном вольноотпущенника и родился в Сарсине, городе в Умбрии, около 525 года. Его прозвали Плавтом из-за раздвинутых ног - дефекта, распространенного среди умбрийцев. Обратив свое внимание на сцену, он вскоре сколотил значительное состояние благодаря популярности своих драм; Но, рискуя им в торговле или тратя его, по мнению других, на великолепные платья, которые он носил как актер, и мало прибегая к театральным развлечениям из-за голода, царившего тогда в Риме, он быстро был доведен до такой [pg 100] необходимости, что был вынужден работать на ручной мельнице для своего ежедневного [содержания](#)²²⁶ - работа, которая в Риме была обычным наказанием для никчемного раба. Многие из его пьес были написаны в этих неблагоприятных обстоятельствах и, конечно, не приобрели того совершенства, которое могло бы стать результатом его знания жизни и долгой практики в драматическом искусстве.

Из спектаклей Плавта первым, в том алфавитном порядке, в котором, за неимением лучшего, их обычно располагают, является,

Амфитрион.- Личное сходство - самая благодатная тема для комических происшествий, и почти у всех народов был свой Амфитрион. Афиняне, в частности, охотно пользовались этой темой, поскольку она давала возможность высмеять скучных беотийцев. Однако неизвестно, от какого греческого автора была взята пьеса Плавта. Некоторые [критики](#)²²⁷, объявив ее трагикомедией, предположили, что она, скорее всего, была подражанием Амфитриону, упомянутому [Афинеем](#)²²⁸, который был произведением Ринтона, поэта из Тарентума, писавшего шуточные трагедии и трагикомедии под названием Rhintonica или Hilarotragœdiæ. М. Шлегель, однако, утверждает, что она была заимствована из пьесы Эпихарма Сицилийского. Действительно, сюжеты древнегреческой комедии, особенно в руках Эпихарма, ее изобретателя, часто заимствовались из мифологии. Даже в зрелом возрасте комедия не отказалась от этих тем, как видно из названий нескольких утраченных пьес Аристофана и его современников. Такие сказочные традиции продолжали иногда занимать сцены средней комедии, и только после введения новой сфера комической драмы была ограничена изображением частной и домашней жизни. Считается, что Еврипид также написал пьесу "Алкмена" на сюжет Амфитриона, но насколько Плавт мог быть обязан ему своим сюжетом, сейчас выяснить невозможно. Однако достаточно вероятно, что некоторые серьезные части могли быть скопированы из "Алкмены" Еврипида. Катастрофа в "Амфитрионе" Плавта происходит из-за бури; из "Руденс", другой пьесы Плавта, мы узнаем, что буря была введена греческим трагиком: "Non ventus fuit, ver ver".

"Non ventus fuit, verum Alcmena Euripidis".

Латинская пьеса начинается с пролога, который произносит бог Меркурий и объясняет зрителям обстоятельства, предшествующие началу пьесы, и положение главных героев. Термин "пролог" использовался весьма произвольно. В одном смысле он означает лишь вступление к драматическому действию, которое информирует зрителя о том, что необходимо знать для его правильного понимания. Аристотель называет прологом ту часть трагедии, которая предшествует первой песне хора.²²⁹ В греческих трагедиях пролог часто представлял собой длинный вступительный и повествовательный монолог. Софокл, однако, так диалогизировал эту часть драмы, что она не выглядит как придумка для наставления, а кажется естественным разговором действующих лиц. Еврипид же в большей степени придерживался стиля формального повествовательного пролога, поскольку, прежде чем приступить к действию или диалогу, одно из лиц, призванных играть роль в драме, часто объясняло зрителям в продолжении разговора, какие вещи представляются важными для понимания пьесы. Иногда, однако, в греческих трагедиях, говорящий в этом виде пролога не является действующим лицом драмы. В целом эти искусственные прологи с пояснениями обращены непосредственно к зрителям, а значит, почти приближаются к прологу в нашем понимании этого термина. Поэты древней комедии, как мы видим из Аристофана, обычно принимали, подобно Софоклу, способ объяснения предварительных обстоятельств по ходу действия, поэтому считалось, что в древнегреческих комедиях нет пролога; и, конечно, его нет в строгом современном смысле, хотя метод Еврипида был использован в определенной степени в "Осах и птицах", в первой из которых Ксанфий, прерывая диалог с Сосией, резко обращается к зрителям и разворачивает аргументы басни. Поэты средней и новой комедии, во многом отступая от Аристофана, следовали ему в форме пролога, и, совершенствуясь в изысканности, еще теснее переплетали необходимое изложение басни с ее действием. Таким образом, римляне нашли у греков прологи в продолжении повествования, и прологи, где изложение смешивалось с действием. На основе этих моделей они сформировали новый вид, свойственный им самим, который полностью отделен от действия драмы, и который обычно содержит объяснение обстоятельств и характеров, с такой мягкой рекомендацией произведения, которая соответствовала цели автора. Мы [pg 102] обнаружим, что латинские прологи, облеченные в форму повествования, иногда предшествовали драматической индукции действия, а иногда, как в *Miles Gloriosus*, следовали за ней. Пролог "Мостеллария" построен по плану, принятому Аристофаном, а пролог "Кистеллария" соответствует практике нашего театра. К другим пьесам, например, к "Эпидику" и "Вакхидам", прологов изначально не было, но их добавляли после смерти автора, чтобы объяснить причины, по которым они были поставлены заново. Таким образом, получается, что в своих прологах Плавт ближе к Еврипиду, чем к тем комическим писателям, за которыми он в основном следовал в аргументации и во всех других отношениях. В прологах Теренция, опять же, редко объявляется тема. В манере греков, его вводная закладывается в первой сцене пьесы, а прологи, кажется, предназначены главным образом для признания греческого оригинала его драмы и для объяснения вопросов, касающихся его самого. Они скорее напоминают хоры Аристофана, которые в "Осах" и других пьесах прямо обращаются к зрителям в пользу поэта и жалуются на несправедливый прием, который иногда оказывали его драмам.

В прологе к "Амфитриону" Плавт называет свою пьесу [трагикомедией](#)²³⁰; вероятно, не столько потому, что в сюжете есть что-то трагическое (хотя характер Алкмены серьезен), сколько потому, что она смешанного типа, в которой представлены как высшие, так и низшие персонажи. В основе сюжета лежит известный мифологический инцидент, когда Юпитер принимает облик Амфитриона, полководца фиванцев, во время его отсутствия с войском, и таким образом навязывает ему жену Алкмену. Пьеса открывается в тот момент,

когда Юпитер должен быть рядом с объектом своей страсти. На сцене появляется Сосия, слуга Амфитриона, посланный ранее своим хозяином из порта, чтобы сообщить о его победе и приближении, и направляется ко дворцу Амфитриона. Выражая свое удивление длительностью ночи, он встречает перед домом своего хозяина принявшего его облик Меркурия, который, отчасти ударами и угрозами, а отчасти заставив его усомниться в собственной личности, добивается того, что тот возвращается назад. Это дает Юпитеру время для того, чтобы продолжить свой амур, и он уезжает на рассвете. В неправдоподобную историю, рассказанную Сосией, не верит его хозяин, который теперь сам направляется к своему дому, из которого выходит Алкмена, оплакивая уход своего предполагаемого мужа; увидев Амфитриона, она выражает удивление его скорым возвращением. Это возбуждает ревность Амфитриона, и он уходит со сцены, чтобы привести доказательства того, что до этого времени он никогда не покидал своего войска. Юпитер возвращается, и после этого Амфитрион не пускает Меркурия в свой дом, который притворяется, что не знает его. В конце концов Юпитер и Амфитрион оказываются лицом к лицу. Их последовательно расспрашивает о событиях минувшей войны лоцман корабля, на котором вернулся Амфитрион. Когда Юпитер выдерживает это испытание на идентичность, настоящий Амфитрион приходит в такую ярость и отчаяние, что решает отомстить всей своей семье, и его провоцируют даже на богохульства, порицая богов. Предполагается, что сразу после этого его поразила молния, так как в следующей сцене Бромия, служанка Алкмены, выбегает из дома, встревоженная бурей, и находит Амфитриона лежащим на земле. Когда он приходит в себя, она объявляет ему, что во время бури Алкмена родила близнецов: - "Амф.

"Амф. Ain' tu Geminos? Бром. Геминос. Амф. Dii me servent."

Затем Юпитер в собственном лице раскрывает всю тайну, и Амфитрион оказывается весьма польщен оказанной ему честью.

В этой пьесе хорошо показаны ревность и недоумение Амфитриона, а также прекрасно прорисован характер Алкмены. Она представлена как ласковая жена, полная невинности и простоты, а ее страдания из-за подозрений настоящего Амфитриона очень интересны. Английский переводчик Плавта отметил большое сходство манер между ней и Дездемоной, оказавшейся в схожих обстоятельствах. Обе выражают возмущение тем, что их подозревают, но любовь к своим мужьям позволяет им легко примириться. Читатель, однако, чувствует, что Амфитрион и Алкмена остаются в неловком положении и в конце произведения. Следует также признать, что римский драматург отвел странную роль Юпитеру Оптиму Максиму, на праздниках которого, как говорят, эта пьеса обычно исполнялась; но, как заметил Вольтер, "Il n'y a que ceux qui ne savent point combien les hommes agissent peu consequemment, qui puissent etre surpris, qu'on se moqua publiquement au theatre des memes dieux qu'on adorait dans les temples."

[pg 104]

Ошибки - самая плодотворная тема для комических происшествий, и никогда не могло быть таких ошибок, как те, которые возникают из-за того, что два человека неразличимы: но тогда, чтобы создать видимость правдоподобия на сцене, было почти необходимо, чтобы пьеса была представлена с масками, которые одни могли показать совершенное сходство двух Амфитрионов и двух Сосий; и даже с этим преимуществом, такие ошибки, чтобы иметь драматическое правдоподобие, должны были быть основаны на какой-то мифологической традиции. Таким образом, для современной сцены эта тема просто безразлична. Так, Людовико Дольче, впервые подражавший этой комедии в своей пьесе под названием "Марито", грубо ошибся, перенеся сцену из Фив в Падую и поручив роли Юпитера и

Амфитриона мессеру Муцио и Фабрицио, двум итальянским гражданам, которые были так похожи друг на друга, что жена одного из них, хотя и благоразумная и добродетельная женщина, во время отсутствия мужа днем и ночью обманывалась этим сходством, а обману способствовало еще более удивительное сходство их домашних. Вместо Юпитера, явившегося в облаках и оправдавшего Алькмену, итальянец ввел монаха по имени Фра Джироламо, которого подкупили, чтобы он убедил глупого мужа, что дух (Фоллетто) однажды ночью перенес его в Падую во время сна, что вполне объясняет ему ситуацию, в которой он находит свою жену по возвращении домой.

Этих нелепостей в значительной степени удалось избежать в подражании Ротру, которого можно считать отцом французской драмы, впервые взорвавшим дурной вкус, которым проникнуты пьесы Харди. Его комедия под названием "Два сына" полностью построена на основе "Амфитриона" Плавта, только пролог произносит завзятая Юнона, которая выступает против своих соперниц и перечисляет труды, которые она готовит для сына Алкмены.

Но самым знаменитым подражанием Плавту является "Амфитрион" Мольера, который с большой деликатностью справился с темой, сама по себе не самой благопристойной. В целом он следовал за римским драматургом, но там, где он отступал от него, он улучшал оригинал. Вместо скучного и непоследовательного пролога, произносимого Меркурием, который объясняет тему пьесы, он ввел сцену между Меркурием и Ночью (вероятно, подсказанную диалогами Лукиана между Меркурием и Солнцем по тому же поводу), в которой Меркурий объявляет о положении дел и просит Ночь продлить свое пребывание на земле ради Юпитера. В начале пьесы Плавт заставляет Сосия повторять про себя очень подробный, хотя и живописный [pg 105] рассказ о победе над фиванцами, чтобы подготовить его к описанию Алкмены. Это Мольер превратил в своего рода диалогизированный солилоквиз между Сосием и его Фонарем, который повторяет ответы, ожидаемые от Алкмены, пока разговор не прерывается прибытием Меркурия, когда оратор теряется среди маневров войск. В латинском "Амфитрионе" Меркурий угрожает Сосию, а тот отвечает на его ромонтаду каламбурами и колкостями, которые опущены французским поэтом, заставляющим зрителей смеяться над чрезмерным и нелепым ужасом Сосия, а не над любезностями, не соответствующими его чувствам и положению. Мольер скопировал у Плавта манеру, в которой Сосия постепенно заставляют сомневаться в собственной личности: его последующая путаница в мыслях была тщательно имитирована, как и последующие сцены ссоры и примирения между Юпитером и Алькменой. Он добавил роль Клеанфа, супруга Сосии, подсказанную ему репликой, вложенной в уста Сосии Плавтом: "Quid me expectatum non non aux".

"Quid me expectatum non rere amicæ meæ venturum".

Безусловно, было гениально сделать приключения рабыни пародией на приключения ее хозяина, и этот новый персонаж порождает приятную сцену между ней и Меркурием, которому мало приятны ласки этой старинной чаровницы. С другой стороны, французский драматург опускает осмотр двойников Амфитриона и почти представляет их в присутствии двух фиванцев: Амфитрион призывает своих друзей отомстить за него, напав на Юпитера, когда этот бог появляется в облаках и возвещает о будущем рождении Геракла. На протяжении всей комедии Мольер придает поведению Юпитера иную окраску, нежели та, что наброшена на него Плутусом. В латинской пьесе он принимает вполне характер мужа, но у Мольера он скорее любовник и галант, и делает Алькмене столько любовных комплиментов, что она восклицает,

"Амфитрион, правда!

Вы хотите говорить на этом языке!"

Мольер, очевидно, почувствовал, что Алькмена и Амфитрион попали в неловкую ситуацию, несмотря на заверения Юпитера: "Alcmene est toute langage".

"Alcmene est toute a toi, quelque soin qu'on employe;

И это должно быть для ваших чувств предметом очень красивым,

Пойми, что для его удовольствия нет другого пути,

Que de paraitre son epoux.

Соси. Le seigneur Jupiter sait dorer sa pilule."

[pg 106]

В этих и некоторых других строках Мольер воспользовался старой французской пьесой Ротру. Живое выражение Сосии,

"Le veritable Amphitryon est l'Amphitryon ou l'on dine,"

превратившееся в своего рода пословицу, было подсказано похожей фразой Сосии Ротру -

"Point point d'Amphitryon ou l'on ne dine point;"

и строки,

"J'etais venu, je vous jure,

Avant que je fusse arrivé,"

почти скопированы с произведения Ротру

"J'etais chez-nous avant mon arrivé;"

А хвастовство Сосии в более старой французской пьесе,

"Il m'est conforme en tout-il est grand, il est fort,"

вероятно, подсказало Мольеру строки,

"Des pieds, jusqu' a la tete il est comme moi fait,

Красавец, воздух благородный, благородство, очаровательные манеры".

Амфитрион" Мольера был опубликован в 1668 году, так что Драйден, подражая "Амфитриону" Плуто, который впервые появился в 1690 году, имел возможность воспользоваться и французским произведением. Но даже с этой помощью он поступил с Плавтом менее справедливо, чем его предшественник. Иногда он заимствовал сцены и происшествия из Мольера, но слишком часто вместо восхитительного изящества и живости французского драматурга давал нам грубость в низких персонажах и напыщенность в высших. Его комедия начинается раньше, чем французская или латинская пьеса. Фибус появляется в самом начале пьесы. Затем изображается первое прибытие Юпитера в виде Амфитриона, очевидно, для того, чтобы представить Фетру, служанку Алкмены, которая требует от своей госпожи обещания, еще не зная, кто прибыл, что в эту ночь они будут спать вместе, как обычно после отсутствия Амфитриона. К этой Федре Драйден приписал любовную связь с Меркурием, к великой ревности жены Сосия, Бромии; и смешал всю пьесу с пасторальными

диалогами и рондо, которым, как он [pg 107] сообщает нам в своем посвящении, "многочисленный хор прекрасных дам так справедливо аплодировал". Сцены более высокого уровня - это те, которые лучше всего удались. Последний редактор произведений Драйдена считает, что в этих частях он превзошел и французского, и римского драматурга. "Чувство, которое нужно выразить, - замечает он, - это не сентиментальная привязанность, которую добрый отец Олимпа не был способен испытывать; но любовь того более грубого и подчиненного рода, которая побуждала Юпитера в его интригах, не была выражена ни одним из древних поэтов в более прекрасных стихах, чем те, в которые ее облек Драйден в сценах между Юпитером и Алькменой". Мильборн, который впоследствии так яростно нападал на английского поэта, высоко оценивает успех этой попытки его драматической музыки.

"Не Фебус мог нежнейшими словами преследовать

Свою летящую Дафну; не утренняя роса

Не падает мягче, чем слова влюбленного Иова,

Когда таял, умирая, за любовь Алькмены".

Однако характер Алькмены в английской пьесе, на мой взгляд, менее интересен, чем в латинской. Плавтус рисует ее восхищенной славой своего мужа. Во второй сцене второго акта, после красивой жалобы на его отсутствие, она утешает себя мыслями о его военной славе и заканчивает хвалебной речью о доблести, которая, несомненно, была бы очень популярна в римском театре в первые века Республики...

-- "Virtus præmium est optimum,

Virtus omnibus rebus anteit profecto.

Libertas, salus, vita, res, parenteis,

Patria, et prognati tutantur, servantur:

Virtus omnia in se habet; omnia adsunt bona, quem pen'est virtus."

Алкмена у Драйдена представлена совсем другой по своим чувствам: Расставаясь с Юпитером, она восклицает,

"Будь проклята эта честь и эта слава!

Поменьше бы тебе того и другого и побольше любви!"

Леди М. У. Монтегю в одном из своих писем приводит любопытный рассказ о немецкой пьесе на тему Амфитриона, которую она видела в Вене: "Поскольку эта тема уже была затронута латинскими, французскими и английскими поэтами, мне было любопытно посмотреть, что австрийский автор может из нее сделать. Я достаточно понимаю этот язык, чтобы понять большую его часть; кроме того, я взяла с собой даму, которая имела [pg 108] доброту объяснять мне каждое слово. Дом показался мне очень низким и темным, но комедия прекрасно компенсировала этот недостаток. Я никогда в жизни так много не смеялся. Она началась с того, что Юпитер влюбился, выглянув из дырки в облаках, и закончилась рождением Геркулеса. Но приятнее всего было то, как Юпитер использовал свою метаморфозу; ведь не успели вы увидеть его под фигурой Амфитриона, как он, вместо того чтобы лететь в Алкмену с восторгом, который вкладывает в его уста Драйден, посылает за портным Амфитриона и обманывает его в кружевном пальто, а его банкира - в мешке с деньгами, еврея - в бриллиантовом кольце и обещает большой ужин в его честь; И большая

часть комедии посвящена тому, как бедный Амфитрион мучается от этих людей за их долги. Меркурий использует Сосию в той же манере; но я не мог легко простить вольность, которую поэт взял на себя, чтобы украсить свою пьесу не только непристойными выражениями, но и такими грубыми словами, которые, я думаю, наша толпа не потерпела бы от банщика".

Ни в чем нельзя более отчетливо проследить нравы разных эпох и стран, чем в том, как одна и та же тема трактуется на сцене. У Плавта можно заметить военный энтузиазм и раннюю грубость римлян, в "Марито" Л. Дольче - интриги итальянцев и постоянное вмешательство священников и духовников в домашние дела, у Драйдена - либертинизм времен правления Карла Второго, а у Мольера - вежливость и утонченность двора Людовика.

Асинария" - перевод с греческого Демофила, писателя средней комедии. Сюжет заключается в том, что два плутоватых раба обманывают погонщика ослов, чтобы завладеть деньгами, которые он принес в уплату за несколько ослов, купленных у их хозяина, чтобы использовать их для удовлетворения расточительности сына своего хозяина. Однако старик в этой пьесе не дурак: Напротив, он - соучастник заговора, который был придуман главным образом против его жены, которая, принеся мужу большой куш, властно управляла его домом и семьей. Таким образом, юноша возвращается во владения наемной любовницы, от которой его отстранила более богатая соперница. В награду за роль, которую он сыграл в этой хитрости, отец оговаривает, что и он должен участвовать в благосклонности любовницы сына; пьеса заканчивается тем, что старый негодяй, обнаруженный женой, резвится на ночном пиру с венком из цветов на голове, вместе с сыном и придворным. Из заключительного обращения к зрителям следует, что ни моральное чувство автора, ни его зрителей не было очень сильным [pg 109] или правильным, поскольку зрители на сцене, так далеко не осуждая этих брошенных персонажей, заявляют, что самый виновный из трех не сделал ничего нового или удивительного, или большего, чем то, что было принято:

"Grex. Hic senex, si quid, clam uxorem, suo animo fecit volup,

Neque novum, neque mirum fecit, nec secus quam alii solent:

Nec quisqua'st tam in genio duro; nec tam firmo pectore,

Quin ubi quicquam occasionis sit, sibi faciat bene".

Луцилий, отмечая в одном из своих фрагментов, что Хрем Теренция сохранил справедливую середину в нравах благодаря своему услужливому отношению к сыну, имеет все основания заметить, что Дементий Плавта впал в крайность...

"Chremes in medium, in summum ire [Ademænetus231](#)".

Как бы ни была исключительна эта пьеса с точки зрения морали, она обладает большой комической живостью и интересностью характеров. Придворный и рабы нарисованы с душой и свободой, а хищный нрав женщины, торгующей невольницами, хорошо проработан.

Любопытно, что эта безнравственная комедия так часто ставилась в итальянских монастырях. В частности, перевод в terza rima был представлен в монастыре Святого Стефано в Венеции в 1514 [году232](#). Она не была такой, чтобы ей часто подражали современные писатели, но Мольер, который заимствовал многие сюжеты из других пьес

Плавта, извлек из этой драмы несколько ситуаций и идей. Клерета в третьей сцене первого акта "Асинарии" дает совет галантному кавалеру.

"Neque ille scit quid det, quid damni faciat: illi rei studet;

Vult placere sese amicæ, vult mihi, vult pedissequæ,

Vult famulis, vult etiam ancillis; et quoque catulo meo

Sublanditur novus amator".

Подобным образом в "Женщинах-спасительницах" Генриетта, советуя Клитандру быть покладистым, говорит: "Un amant fait sa cour".

"Un amant fait sa cour ou s'attache son cœur,

Он хочет от всего мира добиться расположения;

И не иметь человека с противоположным пламенем,

Он не хочет, чтобы у него был противоположный огонь.

Aulularia.- Неизвестно, у какого греческого автора была взята эта пьеса; но несомненно, что она [pg 110] свой архетип в греческой драме. Праздники Цереры и Вакха, которые изначально были невинными учреждениями, призванными праздновать благословения урожая и сбора винограда, выродившись с помощью жречества, превратились в школы суеверия и разврата. Из приключений и интриг, происходивших во время празднования религиозных мистерий, греческие поэты-комики часто черпали сюжеты своих [драм](#)²³³, которые нередко разворачивались вокруг девиц, становившихся в таких случаях матерями детей, не зная, кто из них отец. Так и интрига "Аулуларии" началась с того, что дочь Эвклиона была оскорблена во время празднования мистерий Цереры, не зная, от кого она получила травму. Аулулария, однако, в основном занята проявлением характера Мизера. Ни один порок не был так часто осыпая добрыми приговорами моралистов и так часто высмеивался на сцене, как скупость; и из всех персонажей, которые там представлены, образ скупца в "Аулуларии" Плавта, пожалуй, самый интересный и лучше всего поддерживаемый. Комические драмы делятся на интриги и характеры, и "Аулулария" относится в основном к последнему типу. Она названа так от Aula, или Olla, уменьшительное от Aulula, означающее маленький глиняный горшок, в котором хранилось сокровище, спрятанное его дедом, но обнаруженное скупцом Эвклио, который является главным героем пьесы. Пролог произносит Лар-знакомец дома, и поскольку пьеса берет свое начало с обнаружения сокровищ, хранящихся под очагом, введение этого воображаемого существа, если мы должным образом учитываем суеверия римлян, было счастливым и уместным. Рассказ Лара о сменяющих друг друга поколениях скряг также хорошо продуман, так как убеждает нас в том, что Эвклио был настоящим скрягой, причем из настоящей породы. Домашний бог открыл давно спрятанное сокровище в награду за благочестие дочери Эвклио, которая преподнесла ему в дар ладан и вино, которые, однако, вряд ли дочь скряги смогла бы достать, особенно до обнаружения клада. История о драгоценном вкладе, о котором зрители не могли бы узнать без этого сверхъестественного вмешательства, рассказанная таким образом, сразу же знакомит нас с главным героем, который, найдя сокровище, занимается его охраной и живет в постоянном страхе, чтобы не было [pg 111] прикрыто, что он им владеет. Соответственно, его выводят на сцену, прогоняя служанку, чтобы она не подглядывала за ним во время посещения этого клада, а затем дают указания о строжайшей экономии. Затем он отправляется домой с поручением, очень счастливо придуманным, - присутствовать на

публичной раздаче денег бедным. Мегадор предлагает ему выдать замуж свою дочь, и Эвклио комично предполагает, что он узнал что-то о его новоприобретенном богатстве; но когда он предлагает взять ее без доли, тот успокаивается и соглашается на брак. Зная нрав своего будущего тестя, Мегадор посылает в его дом провизию и поваров, чтобы приготовить брачный пир, но скряга выпроваживает их, оставляя себе то, что они принесли. В конце концов его опасения, что его обнаружат, достигают такой высоты, что он прячет свои сокровища в роще, посвященной Сильвану, которая находится за стенами города. За этим занятием его и застаёт раб Ликонида, юноши, совратившего дочь скряги. Эвклио, пришедший воспрянуть духом при виде своего золота, обнаруживает, что оно пропало. Возвращаясь домой в отчаянии, он встречается Ликонида, который, узнав о предстоящем бракосочетании своего дяди с дочерью скряги, просит прощения за свое поведение; но скряга применяет все, что он говорит о своей дочери, к своему потерянному сокровищу. Эта пьеса, к сожалению, искажена и заканчивается тем, что раб Ликонида признается своему хозяину, что нашел клад скупца, и предлагает отдать его в качестве цены за свою свободу. Однако можно предположить, что в оригинале Ликонид завладел сокровищами и, вернув их Эвклию, настолько примирил его с собой, что получил в жены его дочь. Этот вывод, соответственно, был принят теми, кто попытался закончить комедию в духе латинского драматурга. По этому плану ее завершают Торнтон, английский переводчик Плавта, и Антоний Кодрус Урцеус, профессор Болонского университета, умерший в 1500 году. Урцеус также заставил скупца внезапно изменить свой характер и щедро одарить своего нового зятя восстановленными сокровищами.

Беспокойное беспокойство Эвклио, прячущего свое золото в разных местах, его ужас при виде приготовлений к пиру, чтобы вино не опьянило его, и он не был ограблен с большей легкостью, его дилемма из-за того, что он вынужден пропустить раздачу бедным - все это восхитительные черты крайней и привычной скупости. Даже его воспоминание о расходах на веревку, когда он в отчаянии от потери своих сокровищ решает повеситься, хотя и немного [pg 112] переигрывает, достаточно характерно. Но если в этих штрихах роль закоренелого скряги представлена комично и ярко, то в других она выходит за все границы вероятности. Когда Эвклио просит свою служанку пощадить паутину, когда говорится, что он жалуется на грабеж, если из его дома идет дым, и что он хранит обрезки своих ногтей, мы считаем это видом накопительства, о котором ни один скряга не мог и помыслить, и которым он не мог [наслаждаться](#)²³⁴.

Одним из самых ранних подражаний "Аулуларии" была "Спорт", итальянская комедия в прозе, напечатанная во Флоренции в 1543 году под именем Джовама-Баттиста Джелли, но приписываемая некоторыми Макиавелю. Говорят, что великий флорентийский историк оставил эту пьесу в несовершенном виде в руках своего друга Бернардино ди Джордано из Флоренции, в доме которого иногда представлялись его комедии, после чего она перешла во владение Джелли, писателя с большим юмором, который подготовил ее к печати и, согласно практике, нередкой в Италии в разные периоды, опубликовал ее как свое собственное [произведение](#)²³⁵. Пьеса называется Sporta, от корзины, в которой находилось сокровище. Сюжет и происшествия, описанные Плавтом, были тщательно соблюдены, насколько это соответствовало современным итальянским нравам; а там, где они отличались, обстоятельства, а также имена были адаптированы автором к обычаям и представлениям своей страны. Эвклио назван Гироргоро, а Мегадорус - Лапо; первый представлен как сатира на скупость, второй - как образец правильной экономии.

Основной сюжет "Дела" изменен, комедия, приписываемая Бену Джонсону, взята, как будет показано далее, из "Каптиви" Плавта; но характер Жака [pg 113] более тесно связан с

характером Эвклио, чем любого скупца на современной сцене. Жак, похитив сокровища французского лорда Шамона, чьим управляющим он был, а также украв его малолетнюю дочь, бежал с ними в Италию. Девочка, когда выросла, была очень красива, у нее было много ухажеров, и тогда ее предполагаемый отец заподозрил, что обладает скрытым богатством, точно так же, как Эвклио в сцене с Мегадорусом. Мы имеем представление о его чрезмерном беспокойстве, чтобы не потерять эти сокровища, о том, как он их прячет, и о его допросе сапожника Джунипера, которого он подозревает в их краже; это соответствует допросу Эвклио Стробилуса. Большинство других современных драматургов делают своих скряг влюбленными; но в груди Жака все страсти поглощены скупостью, которая предстает перед нами не столько в смешных примерах минутной домашней экономии, сколько в абсолютном обожании своего золота:

"Я не уйду, милый принц, великий император!

Но видеть тебя каждую минуту, царь царей!"

Так он пирует своими сокровищами, а саму землю, в которой они спрятаны, считает освященной:

"Это дворец, где бог золота

Сияет как солнце сверкающего величия!"

Но самая знаменитая имитация "Аулулании" - это "Аварэ" Мольера, одна из лучших и самых замечательных имитаций, когда-либо созданных. Почти ничего не придумано самим французским драматургом. Сцены были выбраны им из множества различных пьес на разных языках, которые не имеют никакого отношения друг к другу; но все вещи так хорошо связаны между собой, что кажется, будто все было придумано для этой единственной комедии. Хотя в основном он обязан Плавтусу, он не так близко следовал его оригиналу, как в "Амфитрионе". Одно из различий, существенно влияющее на сюжеты двух пьес и характеры несчастных, заключается в том, что Эвклио был беден, пока неожиданно не нашел сокровища. О нем не знали, что он богат, и он жил в постоянном страхе, что его богатство обнаружат. Когда говорили о богатстве, он применял это к себе; а когда его хорошо принимали или ласкали, он считал, что попал в ловушку. Гарпагон, с другой стороны, скопил состояние, и было известно, что он им владеет, что придает дополнительную изюминку юмору, поскольку мы таким образом вступаем в веселье его семьи и соседей; тогда как скупость Эвклио едва ли могла показаться неразумной посторонним, которые не были посвящены в тайну приобретенного [pg 114] сокровища. Мольер также сделал своего скрягу влюбленным или, по крайней мере, решившим жениться, и забавляет нас его тревогой, когда он считает себя обязанным дать пир своей будущей невесте; что все же лучше, чем ужас Эвклио перед ужином, предложенным его предполагаемым зятем. Эвклио постоянно меняет место, где прячет свой ларец; Гарпагон позволяет ему оставаться, но главным образом заботится о его сохранности. Однако мысль о том, что на шкатулке происходит столько событий, не так удачно представлена во французской, как в латинской комедии; ведь в последней это было все сокровище, которым владел скупец, и в то время не существовало способа безопасно и выгодно сдать его в долг. Гарпагон выдает деньги, но приказывает отправить их обратно тем, кто их предоставил; Эвклио оставляет себе провизию, добытую за чужой счет. Из-за ограничений, налагаемых современными нравами, и того обстоятельства, что Гарпагон, как известно, богат, Мольер вынужден опустить забавные дилеммы, перед которыми оказывается Эвклио в связи с его присутствием при раздаче провизии бедным. В качестве

компенсации он замечательно улучшил сцену с приданым, а также ту, в которой скупец применяет сказанное о дочери к своему потерянному сокровищу; и в целом он показал страсть скупости в большем количестве случаев и отношений домашней жизни, чем латинский поэт. Плавтусу достаточно было показать скупца, лишившего себя всех удобств жизни, чтобы днем и ночью следить за не приносящим доход сокровищем; но Мольер пошел глубже. Он знал, что скупость сопровождается эгоизмом, черствостью сердца, лживостью, недоверием и ростовщицеством, и, соответственно, все эти пороки и дурные страсти слились воедино в характере французского скряги.

Поскольку "Аулулария" - пьеса характерная, я был вынужден сравнивать самые знаменитые ее подражания скорее с показом характера скряги, чем с происшествиями пьесы. Многие из них, встречающиеся в "Аваре", не были заимствованы у Плавта, но и не являются изобретением Мольера. Так, он добавил из "Педанта Жуэ" Сирано Бержерака ту часть сюжета, которая заключается в любви скупца и его сына к одной и той же женщине, а также ту, которая касается Валера, молодого дворянина, влюбленного в дочь скупца, который поступил к нему на службу под видом маскировки, и которого, когда скупец потерял деньги, украденные слугой его сына, другой слуга обвинил в их краже. Представление Мольера о том, что блудный сын скряги одалживает деньги у ростовщика, а ростовщик впоследствии оказывается его отцом, взято из комедии Буа-Роберта "Красотка" (La Belle Plaideuse). В [pg 115] итальянской пьесе Le Case Svaligiate, предшествующей Мольеру и выполненной в арлекинском вкусе, Скапен убеждает Панталоне, что юная красавица, которой он очарован, возвращает его любовь, что она придает особое значение старости и не любит молодых поклонников, откуда Панталоне побуждает отдать свой кошелек льстецу. Фрозина таким же образом атакует тщеславие Гарпагона, но тот, хотя и не был тронут лестью, сохраняет свои деньги. Мольер использовал ряд других итальянских драм того же жанра для разрозненных замечаний и ситуаций. Имя Гарпагона было подсказано ему продолжением "Кодр Урсея", где Стробилус говорит, что нынешние хозяева столь скупы, что их можно назвать гарпиями или гарпагонами:

"Tenaces nimium dominos nostra ætas

Tulit, quos Harpagones vocare soleo".

Не знаю, откуда Мольер взял намек на развязку своего произведения. Развязка "Аулуларии", как уже говорилось, не сохранилась, но она не могла быть столь неправдоподобной и искусственной, как обнаружение Валер и Марианны детьми Томаса д'Альбурси, который под именем Ансельма ухаживал за дочерью скряги.

Шедуэлл, Филдинг и Гольдони пользовались преимуществом изучения мольеровского "Гарпагона" для обрисовки Гольдингема, Лавгольда и Оттавио. В пьесе Шедуэлла много непристойностей собственного изобретения и отвратительных изображений городской пошлости и порока, но все же он вряд ли имеет право на похвалу за такую оригинальность, на которую претендует в своем дерзком предисловии. - "Основу этой пьесы, - говорит он, - я взял из одной мольеровской, под названием L'Avare, но та имела слишком мало лиц и слишком мало действия для английского театра, я добавил к обоим так много, что могу назвать более половины этой пьесы своей собственной; и я думаю, что могу сказать без тщеславия, что мольеровская часть ее не пострадала в моих руках. Я также никогда не знал французской комедии, использованной худшими из наших поэтов, которая не была бы ими улучшена. Не бесплодность искусства или изобретательности заставляет нас заимствовать у французов, а лень; и это послужило поводом к тому, что я воспользовался "L'Avare"."

Мизер" Филдинга, единственная из его комедий, которая делает ему честь, - гораздо более приятная пьеса, чем "Шедуэлл". Ранние сцены - близкое подражание Мольеру, но заключительные несколько отличаются, и развязка, возможно, улучшена. Марианна - в значительной степени новый персонаж, а слуги стали более заметными и важными, чем во французском оригинале.

[pg 116]

Скупец Оттавио в "Веро Амико" Гольдони полностью скопирован с Плавта и Мольера. Однако в итальянской пьесе этот персонаж в значительной степени эпизодический, а основной сюжет, дающий название пьесе и совпадающий с сюжетом "Fils Naturel" Дидро, придуман итальянским драматургом.

В целом Мольеру лучше всего удалось сделать страсть скупости ненавистной: Плутус и Гольдони лишь сделали ее смешной. Глубокая и поэтичная скупость Жака обладает чем-то простецким в своем тоне, который почти вызывает наше сочувствие, но никак не смех; он представлен как поклонник золота, примерно как старый перс мог бы поклоняться солнцу, и он не вызывает нашего презрения нелепостями домашней экономики. Но Гарпагон вызывает глубокое отвращение, и его на самом деле ненавидят соседи, домочадцы и дети. Всех этих драматургов обвиняют в том, что они выставили скорее аллегорическое изображение скупости, чем живое подобие человека, подверженного этой одиозной склонности.

"Плавтус, - говорит Хёрд, - а также Мольер, оскорблены тем, что для изображения скупого человека они представили нам фантастический, неприятный сквозняк страсти скупости - я называю его фантастическим сквозняком, потому что он не имеет архетипа в природе, и, кроме того, он неприятен; не будучи обрисовкой простой страсти, не смешанной, он хочет

"Света и тени, чья слаженная борьба

Дает всю силу и цвет нашей жизни".

Возможно, в целом это и верно, поскольку несмешанных страстей, безусловно, немного; но я подозреваю, что скупость настолько полностью поглощает душу, что простое и несмешанное ее изображение не так уж далеко от природы. "Эвклио из Плавта, - пишет Кинг в своих "Анекдотах", - Аваре из Мольера и Мизер из Шедуэлла - все они превзойдены людьми, существовавшими в пределах моего собственного [знания236](#)".

Вакхиды: названы так по имени двух сестер Вакхиды, которые являются придворными в этой пьесе. В прологе, который, как предполагается, произносит Силен, сидящий на осле, говорится, что она взята из греческой комедии Филемона. Однако на эту информацию нельзя полагаться, так как пролог не был написан во времена Плавта и является [pg 117] явно добавлением сравнительно недавнего времени. Некоторые, правда, предполагают, что он был добавлен Петраркой; но в любом случае следующие строки не могли появиться раньше завоевания Греции римлянами: - "Samos quæ terra sit".

"Samos quæ terra sit, nota est omnibus:

Nam maria, terras, monteis, atque insulas

Vostræ legiones reddidere pervias".

Главный инцидент этой пьесы - глупость и неосторожность хозяина, противодействующая глубоко продуманному плану раба, направленному на продвижение его интересов, - использовался многими современными драматургами в качестве основы для сюжетов, как

мы видим из "Inavertito" Николо Барбьери, прозванного Бельтрамо, "Amant Indiscret" Кино, "Etourdi" Мольера и "Sir Martin Mar-all" Драйдена.

Третья сцена третьего акта этой комедии, где отец Пистоклера с таким снисхождением говорит о глупостях юности, была подражанием в мольеровских "Фурбериях де Скапена", а пятая сцена четвертого акта - в "Браке [Интерромпу237](#)" Каилхавы. Если можно предположить, что Данте читал Плавта, то начало солилоквита Лидуса перед дверью Вакхиса можно было бы с большой долей вероятности предположить, что оно навело на мысль о той захватывающей надписи над воротами ада в третьем канто "Преисподней" -

"Pandite, atque aperite propere januam hanc Orci, obsecro!

Nam equidem haud aliter esse duco; quippe cui nemo advenit,

Nisi quem spes reliquere omnes --

Per me si va nella città dolente:

Per me si va nell eterno dolore:

Per me si va tra la perduta gente.

* * * * *

Lasciate ogni speranza, voi, che entrate."

Captivi.- Тема и сюжет Captivi отличаются от других комедий Плавта. Женские персонажи не вводятся, и, как говорится в эпилоге, или заключительном обращении к зрителям,

-- "Ad pudicos mores facta hæc fabula est:

Neque in hâc subagitationes sunt, ullave amatio,

Nec pueri suppositio, nec argenti circumductio;

Neque ubi amans adolescens scortum liberet, clam suum patrem."

Хотя в ней нет ни одной женщины, "Каптиви" - самая нежная и милая из пьес Плавта, и ее можно считать [pg 118] более высокой по сравнению с другими его комедиями, так как она основана на отцовской привязанности и верности дружбе. Многие ситуации очень трогательны и демонстрируют действия великодушного великодушия, без какой-либо примеси бурлеска. Некоторые критики действительно считают ее родоначальницей того класса драм, который под названием "Комедии с любовью" (Comedies Larmoyantes) в свое время был так любим и так моден во [Франции238](#), и в котором остроумие и юмор, подлинные отпрыски Талии, вытеснены домашними чувствами и пафосом.

У Гегио, этолийского господина, было два сына, один из которых, когда ему было всего четыре года, был унесен рабом и продан им в Элиду. Впоследствии между элийцами и этолийцами началась война, и второй сын Хегио был взят в плен элийцами. Отец, желая впоследствии выкупить сына путем обмена, купил элейского пленника по имени Филократ вместе с его слугой Тындарусом; пьеса открывается тем, что хозяин Филократ изображает своего раба, а раб Тындарус принимает облик своего господина. Таким образом, Тындарус остается в плену под именем своего господина, а Гегио уговаривают отправить настоящего Филократа под именем Тындаруса в Элиду, чтобы произвести обмен сына. Однако обман раскрывается Гегио еще до возвращения Филократа, и отец, опасаясь, что таким образом он

потерял всякую надежду выкупить свое дитя, обрекает Тындала на работу в рудниках. В этих обстоятельствах Филократ возвращается из Элиды с сыном Эгио, а также привозит с собой беглого раба, который украл его второго сына в младенчестве. Выясняется, что этим ребенком является Тындалус, который, будучи продан отцу Филократа, был назначен им присматривать за его сыном и постепенно вошел в доверие и дружбу своего молодого господина.

Среди критиков и комментаторов ведется большой спор, были ли строго соблюдены драматические единства в этой комедии. М. де Кост в предисловии к своему французскому переводу "Каптиви" утверждает, что единство места, времени и действия было тщательно соблюдено. Лессинг, переведший пьесу на немецкий язык, принял мнение де Косте в отношении соблюдения единства и далее назвал ее самой совершенной комедией, которая в его время еще была представлена на [сцене239](#). Немецкий критик, чье письмо, адресованное Лессингу, опубликовано в этом [pg 119] собрании сочинений [автора240](#), резко возражает против этих мнений, подробно обсуждая вопрос о единстве действия, времени и места, а также указывая на многие предполагаемые несоответствия и неправдоподобности в ведении драмы. С точки зрения правдоподобия он возражает против длинных и многочисленных отступлений - солилоков паразита, с которых начинаются первые три акта, - частого упоминания рынков и улиц Рима, в то время как действие разворачивается в одном из греческих городов, - и внезапного и необъяснимого появления Сталагма, беглого раба, в конце драмы. Самое серьезное возражение, однако, связано с нарушением драматического единства времени. Действие происходит в Калидоне, столице Этолии, а в конце второго акта Филократ отправляется из этого города в Элиду, совершает там ряд дел и возвращается обратно до окончания пьесы. Расстояние между этими двумя местами составляет пятьдесят миль, и при переходе из одного в другой необходимо было пересечь Коринфский залив. Поэтому невозможно (утверждает этот критик), чтобы де Кост был точен, утверждая, что продолжительность драмы составляет всего семь или восемь часов. Однако, если позволить поэту наибольшую поэтическую вольность и дать его пьесе продолжительность в двадцать четыре часа, едва ли возможно, чтобы предыдущие части драмы были пройдены, а долгое плавание совершено за этот промежуток времени. Но далее выясняется, что сам Плавт не хотел требовать такой поправки и намеревался уместить путешествие и все предшествующие драматические инциденты в двенадцать часов, не более. Он, очевидно, хотел сказать, что действие следует понимать как начинающееся с утра: Во второй сцене первого акта Эджио говорит,

"Ego ibo ad fratrem, ad alios captivos meos,

Visum ne nocte hâc quippiam turbaverint;"

и очевидно, что действие заканчивается вечерней трапезой, приготовления к которой завершают четвертый акт. На все это Лессинг ответил, что нет никаких оснований полагать, что сцена разыгрывается в Калидоне или что путешествие совершается в город Элиду, и что это легко можно было бы сделать в течение времени, предписанного драматическим правилом единства, если бы были взяты более близкие точки территорий Этолии и Элиды, чем их столицы.

Некоторые персонажи "Каптиви" нарисованы очень красиво. Хеджио - прекрасный образ респектабельного [pg 120] богатого старого горожанина: От природы он гуманный и добродушный человек, но его нрав искажен избытком отцовской нежности. Ни в одной из комедий Плавта нет более приятного и интересного персонажа, чем Тындалус: и никакое описание не может быть более приятным, чем описание его верной привязанности к

Филократу, которому он в ответ безоговорочно доверял и рассматривал скорее в свете друга, чем раба. В этой пьесе, как и в большинстве других пьес Плавта, паразит - персонаж несколько эпизодический: Он рыщет в поисках ужина, и с основной темой пьесы его связывает только восторг, который он испытывает от перспективы пира в честь возвращения сына Гегео. Паразиты Плавта заслуживают почти такой же диссертации, как и клоуны Шекспира. Паразитом, как известно, в Греции первоначально называли людей, посвятивших себя служению богам и назначенных для хранения освященной провизии в храмах. Диодор Синопский, которого цитирует [Афиней241](#), рассказывая о достоинствах священных паразитов Геракла (который сам был известным гурманом), упоминает, что богачи, подражая этому полубогу, выбирали себе в последователи людей, называемых паразитами, которые отбирались не за их добродетели или таланты, но отличались экстравагантной лестью по отношению к своим начальникам и наглостью по отношению к тем низшим, кто приближался к лицам их покровителей. Именно этот персонаж стал изображаться на сцене. От [Афиней242](#) мы узнаем, что Эпихарм, основатель греческой комедии, ввел в одну из своих пьес паразита. Паразит этого древнего драматурга лежал у ног богачей, ел яства с их столов и пил пойло из их кубков. Он говорит о себе как о человеке, всегда готовом обедать за границей, когда его приглашают, а когда кто-то должен жениться, идти в его дом без приглашения, платить за свое хорошее настроение, возбуждая веселье компании, и удаляться, как только он достаточно поел и выпил, не заботясь о том, зажгли ли его [рабы243](#). В древнейших комедиях, однако, этот персонаж не назывался паразитом, и впервые он был назван так в пьесах Алароса, сына Аристофана и одного из самых ранних авторов средней комедии. Антифан, драматург того же класса, дал очень полное описание призвания паразита. Однако эта роль не стала [pg 121] чрезвычайно распространенной до введения новой комедии, когда Дифил, чьи произведения часто подражали на римской сцене, особенно отличился обрисовкой паразитического [характера244](#). В греческом театре эту роль обычно исполняли молодые люди, одетые в черное или коричневое одеяние и носящие маски, выражающие злобное веселье. Они носили с собой кубок, подвешенный на поясе, вероятно, чтобы рабы их покровителей не наливали им в слишком маленькие чашки; а также пузырек с маслом для использования в бане, что было необходимой подготовкой перед тем, как сесть за стол, для чего паразит должен был быть всегда готов в любой [момент245](#).

Именно таким образом этот персонаж был представлен и на римской сцене; кроме того, судя по всему, во времена Плавта паразиты носили с собой своего рода Джо Миллера, как пособие по остроумию, с помощью которого они время от времени освежали свою бодрость. Так, паразит в Стихе говорит,

"Ibo intro ad libros, et discam de dictis melioribus;"

и еще -

"Libros inspexi, tam confido, quam potest,

Me meum obtenturum ridiculis meis".

Паразит, естественно, стал ведущим персонажем римской сцены. Несмотря на гордость и хвастливую национальную независимость своих граждан, вся система нравов в Риме была паразитической. Связь между покровителем и клиентом, которая изначально была сердечным общением взаимных услуг, вскоре превратилась в отношения надменного превосходства с одной стороны и подлого низкопоклонства - с другой. Каждый клиент был фактически паразитом какого-нибудь патриция, за которым он часто следовал, как раб, подчиняясь всем его капризам и терпя все его оскорбления, за привилегию быть посаженным на самое низкое место за столом покровителя и отплатить за это бестактное

гостеприимство самой раболепной лестью. На сцене паразит использовался в основном для того, чтобы выводить на полотно других персонажей. Без Гнато Трасо Теренция был бы менее уверен в себе, а без своего льстеца Пиргополиникс никогда бы не вспомнил, как ударом кулака сломал слону ляжку.

Паразит в "Каптиви" может считаться вполне достойным представителем своих собратьев в других пьесах [pg 122] Плавта. Он терпеливо переносит все виды унижительного [обращения](#)²⁴⁶, его настроение поднимается и падает в зависимости от того, насколько радужными или омраченными становятся его перспективы на пиру, он много говорит в солилоквиях, в которых рассказывает о шутках, с помощью которых он пытался зарекомендовать себя как гостя на пирах Великого, но нам не рассказывают ни одной из этих шуток. Да и в таких солилоквиях он скорее выражает то, что о нем справедливо подумали бы другие, чем то, что даже паразит мог бы сказать о себе.

Паразит - не тот персонаж, который часто изображается на современной сцене. Это не тот персонаж, в который итальянская публика, равнодушная к хорошему настроению, вошла бы с радостью. Соответственно, паразит не является распространенным персонажем в родной драматургии Италии и представлен в основном в старых комедиях Ариосто и Аретины, которые напрямую имитируют пьесы Плавта или Теренция; но даже в них этот персонаж не совсем совпадает с более древней и подлинной школой паразитов. Лигурио, которого в "Мандрагоре" Макиавеля называют паразитом, скорее соответствует интригующему рабу, чем паразиту римской драмы; или, по крайней мере, он похож на более современных паразитов, которые, как и Формио Теренция, вступают в связь со своими покровителями с помощью услужливого мошенничества, а не лести. Ипокрито, которого в одноименной комедии Аретина также называют паразитом, - это своего рода Тартюф, в устах которого постоянно звучат благотворительные и религиозные сентенции. Он втирается в доверие к своим покровителям не путем восхищения их глупыми изречениями, а путем восхваления их добродетелей и сглаживания их пороков; и чтобы к нему не относились с презрением, он пользуется большим уважением и вмешивается во все домашние дела.

Еще труднее найти настоящего паразита на английской сцене. Сэр Джон Фальстаф, хоть и паразит, но столь же оригинален, сколь и неподражаем. Лазарилло, голодный придворный из "Женоненавистника" Бомонта и Флетчера, и Жадный судья из "Нового способа уплаты старых долгов" Массинджера, которому сэр Джайлс Оверрич отдает командование кухней и абсолютную власть на ней в отношении развлечений, - скорее эпикуры в постоянном поиске деликатесов, чем голодные паразиты, согласные на любое унижение ради еды. Вся интрига Лазарильо состоит в том, что он придумывает схемы, как получить приглашение пообедать там, где была голова умбраны, и нам говорят, что

[стр. 123]

-- [pg 123] "Он испытывает голод, свойственный придворным,

И охотится больше за новизной, чем за изобилием".

а в качестве лакомства для Справедливого Жадины предлагаются богатая канарейка, фазан на сале или олень, запеченный в слоеном тесте. Моска в "Вольпоне" Бена Джонсона, который хватается за подарки, сделанные ему охотниками за наследством его покровителя, и в конце концов пытается обмануть самого покровителя, - паразит, бесконечно более ловкий и злодейский, чем любой из тех, что изображены у Плавта; и, по мнению покойного редактора Джонсона, превосходит совокупностью достоинств всех паразитов Плавта. Колакс, который в "Зазеркалье муз" Рэндольфа подпевает чувствам каждого персонажа,

одобряя с помощью огромного количества тонких аргументов все крайности порока и глупости, кажется, льстит всем этим аллегорическим изображениям страстей, представленным в этой драме, скорее из любезности, чем из желания. В самом деле, он говорит нам, что

"'Tis gold gives Flattery all her eloquence;"

но эта часть его характера не выдвигается на первый план, и он не представлен как обжора или эпикурец. Возможно, персонаж, который ближе всего подходит к паразиту Каптиву, представлен в не очень известной пьесе "Кентерберийские гости" Равенскрофта.

Но хотя в наше время трудно найти точную копию паразита Каптиву, его основной сюжет неоднократно имитировался, в частности, в старой английской драме "Дело изменено", предположительно написанной Беном Джонсоном и опубликованной в некоторых изданиях его произведений. Граф Фернезе, дворянин из Виченцы, который соответствует Эджио, потерял сына по имени Камилло, когда Виченца была взята французами. Другой его сын, Пауло, после этого попал в плен к тем же врагам. Шамон, французский генерал, и Камилло Фернезе, который под именем Гаспара поступил на французскую службу, попадают в плен к итальянцам; находясь в плену, они соглашаются сменить имена и должности. Камилло, который выдает себя за Шамона, тщательно удерживается в заключении в Виченце, в то время как этот генерал отправляется графом Фернезе за выкупом своего сына Пауло. Впоследствии граф обнаруживает это мошенничество, Камилло заковывают в кандалы и приказывают казнить. Однако Шамон возвращается с Пауло, которого он выкупил, и граф с помощью таблички, висящей у него на шее, узнает, что юноша Камилло, с которым он так сурово обращался, был тем самым сыном, которого он потерял при разграблении Виченцы.

[pg 124]

На "Каптиву" основана и комедия Ротру "Каптиву", в которой отец, страдающий от пленения сына, скупает всех рабов, выставленных на продажу в Этолии, в надежде вернуть своего ребенка. Интерес и живость пьесы, которая является одной из лучших у ее автора, поддерживаются приятностью паразита и множеством остроумных происшествий. В "Истории итальянской литературы" Гингенз упоминает, что "Каптиву", должно быть, также послужили основой для "Суппозитов", комедии автора "Орландо Фуриозо". Ариосто, однако, подчинил события "Каптиву" любовной интриге, а не освобождению пленника. В то время как Эрострато, молодой джентльмен, играет роль прислуги в доме отца своей любовницы, его слуга Дулиппо изображает своего господина и учится вместо него в Феррарском университете. В конце пьесы выясняется, что Дулиппо - сын старого и богатого доктора законов, который был соперником Эрострато в любви. В этой пьесе, как и в "Каптиву", есть паразит, но характер доктора новый, а сцены в основном состоят из схем, которые строят хозяин и слуга, чтобы расстроить свои представления о даме, в которую влюблен Эрострато.

Казина. Эта пьеса названа так по имени женщины-рабыни, на которой, хотя она ни разу не появляется на сцене, держится весь сюжет драмы. В прологе говорится, что она была переведена с греческого Дифила, автора новой комедии, который называл ее Κληρουμένης, "Рисовальщица лота". Дифил был современником Менандра; он отличался комическим остроумием и юмором, а иногда и нравоучительным характером своих драм, которых, как говорят, он написал сотню, и от которых сохранилось больше фрагментов, чем от всех греческих пьес, принадлежащих к новой комедии. Несмотря на то, что говорится в "Дельфийском Плавте", из его условий следует, что пролог не мог быть написан самим драматургом, а был написан через много лет после его смерти по случаю возрождения "Казины". Из него следует, что пьесы Плавта вышли из моды сразу после его смерти, но

публика, устав от новых комедий, стала требовать воспроизведения тех, что были написаны Плавтом.

"Nam, nunc novæ quæ prodeunt comœdiæ,

Multo sunt nequiores, quam nummi novi,

Nos postquam rumores populi intelleximus,

Studiose expetere vos Plautinas fabulas,

Antiquam ejus edimus comœdiam."

[pg 125]

Из того же пролога следует, что эта пьеса, когда ее впервые представили, превзошла по популярности все драматические постановки того времени

"Нæс quum primùm acta est, vicit omnes fabulas".

Действительно, нельзя отрицать, что в "Казине" строго соблюдено единство времени и места, а по юмору она, как правило, не уступает ни одной из драм Плавта. Однако характер сюжета позволяет сделать лишь небольшой набросок. Женщина-рабыня, давшая название комедии, любима своим хозяином Сталино и его сыном Эвтиником, первый из которых нанимает Олимпио, своего пристава в деревне, а второй - своего оруженосца Чалина, чтобы жениться на Казине; каждый надеется таким образом завладеть предметом своих привязанностей. Клеострата, жена Сталино, заподозрив козни мужа, поддерживает интересы сына, и после долгих споров решено, что претензии пристава и оруженосца должны быть решены по жребию. Фортуна говорит в пользу первого, и Сталино получает для этого случая соседский дом, хозяйку которого приглашает на один вечер Клеострата; но ревнивая дама противодействует этому плану, отказываясь от чести визита. В конце концов все сходятся на том, чтобы сделать из старика дурочку. Чалина наряжают в свадебные одежды, чтобы он изобразил Казину, и пьеса завершается изумлением Сталино, узнавшего, что ему навязали поддельную невесту.

План, принятый Сталино, чтобы завладеть Казиной, почти такой же, как у графа Альмавивы в прозаической комедии Бомарше "Женитьба Фигаро", где граф с похожими намерениями планирует брак между Сюзанной и своим камердинером Фигаро, но его самые смелые планы неизменно расстраиваются. Заключительная часть "Казины", вероятно, также послужила основой для "Марескалько", комедии знаменитого Аретина, действие которой разворачивается вокруг предполагаемого бракосочетания персонажа, давшего название пьесе, и чья предполагаемая невеста во время исполнения брачной церемонии оказывается пажом герцога Мантуанского, переодетым в свадебные одежды, на потеху придворным герцога, чтобы навязать "Марескалько". Сцены в рагаццо Лодовико Дольче, где практикуется аналогичный обман и где переодетый юноша Джаккетто подробно описывает события трюка, главным орудием которого он стал, [pg 126] также, очевидно, были взяты из того же [источника](#)²⁴⁷.

Однако самым близким подражанием "Казине" является комедия Макиавеля "Клития". Многие сцены в ней, действительно, буквально переведены с латыни, а происшествия изменены в очень немногих деталях. Плутовского Сталино зовут Никомакко, а его жену - Софрония; их сына зовут Клеандро, а иждивенцев - Евстахий и Пирро, которые ухаживают за Клитией в интересах своих хозяев. Главное отличие состоит в том, что молодой любовник,

который, как предполагается, отсутствует в Казине, вводится на сцену итальянским автором, а объектом его привязанности становится девушка, воспитанная и образованная его родителями и изначально вверенная их заботам одним из их друзей, что делает предложение ей выйти замуж за любого из слуг, предложенных ей на выбор, более абсурдным, чем в латинском оригинале. Свадебные наряды также принимает не один из соперничающих слуг, а третий персонаж, введенный и нанятый для этой цели. Эта комедия Макиавеля, его "Мандрагола" и знаменитая повесть о Бельфегоре были произведениями, с помощью которых этот глубокий политик и историк, основавший школу политической философии в итальянской резиденции муз, применивший тонкий анализ к римской истории и более тонкую, чем у Аристотеля, теорию правления, попытался, как он сам так красиво выразился,

"Fare il suo tristo tempo piu soave;

Perche altrove non have,

Dove voltare il viso,

Che gli è stato interciso

Mostrar con altre imprese altra virtute."

Cistellaria, (Ларец.)- Пролог к этой пьесе произносит бог Авксилий в конце первого акта. Он объясняет тему пьесы, хвалит римлян за их силу и военную славу и завершается увещанием победить карфагенян и наказать их по заслугам. Таким образом, можно предположить, что эта пьеса была написана во время второй Пунической войны, которая закончилась в 552 году; а поскольку Плавт родился в 525 году, можно с большой долей вероятности предположить, что "Кистеллария" была одним из самых ранних его произведений. Это также следует из ее большей грубости по сравнению с другими его пьесами, а также из краткости и простоты сюжета. Но хотя аргументация банальна и бесплодна, она оживлена большим количеством комического [pg 127] юмора, особенно в обрисовке некоторых второстепенных персонажей. Как и многие другие пьесы Плавта, она основана на случайном узнавании родителями потерявшегося ребенка в результате обнаружения шкатулки с игрушками, которые были оставлены с ней, когда ее выходили, и с помощью которых ее опознают и признают.

В древние времена эти узнавания, столь часто демонстрируемые на сцене, не были чем-то невероятным. Обычаи подвергать детей опасности и обращать военнопленных в рабство, отсутствие связи или сношений между разными странами из-за отсутствия трактиров и дорог и, как следствие, трудности поиска потерявшегося человека - все эти случаи, кажущиеся нам столь диковинными, нередко происходили в реальной жизни. В Греции, разделенной на множество мелких государств и окруженной морем, кишачим пиратами, которые занимались торговлей рабами, свободнорожденных детей часто увозили и продавали в дальние страны. По афинским законам брак с иностранцем считался недействительным, или, по крайней мере, потомство от такого брака считалось незаконнорожденным и не имело права на привилегии афинских граждан. Поэтому признание предполагаемого чужеземца имело огромное значение для нее самой и ее возлюбленного. В реальной жизни этому признанию иногда способствовали украшения и безделушки. Родители часто привязывали драгоценности и кольца к детям, которых они выставляли на всеобщее обозрение, чтобы побудить тех, кто их найдет, к питанию и воспитанию, и чтобы они сами могли впоследствии обнаружить их, если Провидение позаботится об их [безопасности](#)²⁴⁸. Сюжеты, зависящие от подобных обстоятельств, придумывали даже авторы

древнегреческих комедий. Одна из поздних пьес Аристофана, ныне утраченная, под названием "Кокалус", как говорят, представляла собой признание; почти такого же рода интриги впоследствии использовал Менандр, а по его примеру - Плавт и Теренций. Подражая греческим и латинским комедиям, подобные инциденты стали обычными как в драматической, так и в романтической литературе. Пасторальный роман Лонгуса основан на признании этого вида; а те изящные произведения, в которых итальянцы ввели в драму характеры и занятия сельской жизни, часто основаны на разоблачении детей, которые, будучи воспитаны пастухами от мнимых отцов, узнают своих настоящих родителей по украшениям или жетонам, прикрепленным к их лицам, когда их бросают в младенчестве или детстве.

[pg 128]

Цистеллария была более непосредственно имитирована в пьесе *Gli Incantesimi* Джовама-Мари Чекки, флорентийского драматурга XVI века. Однако та часть сюжета, которая дает название пьесе, была придумана самим итальянским автором.

Куркулио" - сюжет этой пьесы основан на признании, сходном с тем, что происходит в "Цистелларии". Название пьесы происходит от имени паразита, который исполняет роль, обычно отводимую Плавтом интригующему рабу; его называют куркулио, от разновидности червя, который питается кукурузой.

Стоит отметить, что в четвертом акте этой пьесы вводится Хораг, который был хозяином хора и распорядителем сцены, или руководителем группы, выражая свой страх, что его лишат одежды, которую он одолжил Куркулио, и обращаясь к зрителям с рядом сатирических замечаний о римских нравах.

Воссий обратил внимание на неосторожность или невежество Плавта в этой драме, где, хотя действие происходит в Эпидавре, он посылает паразита в Карию и возвращает его через четыре дня. Поэтому он считает, что эта часть комедии была придумана самим Плавтом, поскольку греческий поэт, которому география этих районов должна была быть известна лучше, не стал бы переносить паразита на такое большое расстояние за столь короткий срок.

Эпидикус. Пьеса названа так по имени раба, который играет главную роль в комедии, и от чьих проделок зависит большинство происшествий. Самая серьезная часть пьесы заключается в обнаружении девицы, которая оказывается сестрой молодого человека, купленного ею в рабство. В пьесе нет пролога, но в начале вводится персонаж, который древние называли *persona protatica*, то есть человек, который появляется только один раз, в начале пьесы, для разворачивания аргументации, и больше не появляется ни в одной части драмы. Таковы Сосия в "Андрии" Теренция и Давус в его "Формионе". Это считается довольно искусственным способом информирования зрителей об обстоятельствах, предшествующих началу пьесы. Как правило, слишком очевидно, что рассказ ведется только ради зрителей, поскольку редко появляется достаточная причина для того, чтобы одна из сторон была так общительна с другой. Такие объяснения должны возникать как бы случайно или произвольно вырываться у самих персонажей по ходу действия.

Говорят, что Эпидик был главным любимцем [pg 129] самого автора; и, действительно, один из персонажей его "Вакхидов" восклицает,

"*Etiam Epidicum, quam ego fabulam æque ac me ipsum amo*".

Но, несмотря на популярность в античном театре, "Эпидикус" не относится к тем пьесам Плавта, которые наиболее часто имитировались на современной сцене. Однако существует очень раннее итальянское подражание ему в "Эмилии", комедии Луиджи да Грото, более известного под прозвищем Сико д'Адриа, одного из самых ранних поэтов-романтиков своей страны. Уловка Эпидикуса, уговорившего хозяина купить рабыню, в которую был влюблен его сын, подсказала первый прием, на который решился камердинер Маскарель в "Этурди" Мольера, чтобы отдать рабыню Сели в распоряжение ее любовника, побудив хозяина купить ее.

Менæхми- опирается на тот же юмор, что и Амфитрион, - сомнения и путаницу в отношении идентичности людей. Согласно Плавту Дельфину, она взята из утраченной пьесы Менандра под названием Διδυμοί; но другие комментаторы считают, что она, скорее всего, принадлежит Эпихарму или какому-то другому сицилийскому драматургу.

В этой пьесе у сиракузского купца было двое сыновей, обладавших столь сильным личным сходством друг с другом, что их не могли отличить даже родители. Один из этих детей, по имени Менекм, был потерян отцом в толпе на улицах Сиракуз и, будучи найден греческим купцом, был доставлен им в Эпидамнум (Диракий) и усыновлен как его сын. Тем временем брат (чье имя в связи с этой потерей было изменено на Менекм), повзрослев, отправился из Сиракуз на поиски своего родственника. После долгих поисков он прибыл в Эпидамнум, где его брат к тому времени женился и тоже унаследовал состояние купца. Занимательность пьесы зависит от того, что жители Эпидамнума принимают сиракузского чужестранца за его брата, а семья эпидамнийского брата впадает в соответствующую ошибку. В этой комедии есть и вечный паразит; первый акт открывается подготовкой к развлечению, которое Менекм из Эпидамна заказал для своей госпожи Эротии и на которое был приглашен паразит. Сиракузянин проходит мимо, его просит зайти хозяйка брата, и он вместе с ней принимает участие в пире. Он также получает от нее, чтобы отнести в вышивальню, халат, который его брат стащил с жены, чтобы подарить его этой [pg 130] хозяйке. После этого на него нападают ревнивая жена брата и ее отец, и, поскольку его ответы на их упреки убеждают их в том, что он невменяем, они сразу же посылают за врачом. Сиракузянин убегает, но вскоре они хватают Эпидамниана, чтобы отнести его в дом врача, когда слуга сиракузянина, приняв его за своего господина, спасает его из их рук. После этого Эпидамниан отправляется к своей госпоже, чтобы убедить ее вернуть халат его жене. В конце концов все разгадывается при встрече двух Менекми, когда слуга сиракузянина, удивленный их сходством, после нескольких вопросов к каждому выясняет, что Менекми из Эпидамнума - брат-близнец, которого его хозяин так долго искал и который теперь согласился вернуться с ними в Сиракузы.

Большое количество латинских пьес, где веселье заключается в ошибках, возникающих из-за личного сходства, должно быть объяснено использованием масок, которые придавали правдоподобность таким драмам; и все же, если сходство было слишком совершенным, юмор, я думаю, должен был потерять свой эффект, поскольку зрители не могли легко заметить ошибку, которая была совершена.

Ни одна пьеса не была так многократно имитирована, как "Менекми", на современной сцене, особенно итальянской, где также часто использовались маски. Самым знаменитым итальянским подражанием Менекеям является "Ипокрито" Аретина, где братья-близнецы, Лисео и Брицио, имеют такую же необыкновенную степень сходства, как и Менекеи. Брицио в ранней юности был уведен в плен при разграблении Милана, и в первом акте пьесы он возвращается в этот город после долгого отсутствия в поисках своих родственников. Слуги Лисео и его нахлебник Ло Ипокрито принимают Брицио за своего покровителя, а его жена

приглашает его принять участие в увеселении, устроенном в доме мужа, и поручает ему хранение некоторых украшений, принадлежащих ее дочери; с другой стороны, слуга Брицио принимает Лисео за своего хозяина. Интерес пьесы вызван той же путаницей, что и в "Менекми", и постоянным изумлением тех, кто обманут сходством, когда человек отказывается от разговора, который, как они были убеждены, он вел несколько минут назад. В остальном пьеса чрезмерно затянута из-за введения в нее любовных похождения и бракосочетаний пяти дочерей Лисео. Сюжет латинской комедии был также использован в "Могли" Чекки и в "Люциди" Агнуоло Фиренцуолы; но происшествия были в значительной степени адаптированы этими драматургами к нравам их родной страны. [pg 131] Триссино в своем "Симиллими" мало что изменил в своем оригинале, разве что добавил хор моряков; что, впрочем, он сам признал в своем посвящении кардиналу Алессандро Фарнезе. В пьесе "Gli due Gemelli", которая долгое время была любимой на итальянской сцене, Карлини играл обоих братьев; сцены были так продуманы, что их никогда не выводили на сцену вместе - так же, как в нашем фарсе "Три и два", где идея придать разные характеры и манеры трем братьям при полном личном сходстве, вызвав еще большее изумление у их друзей и знакомых, кажется приятным дополнением.

"Менекми" были переведены на английский язык в конце шестнадцатого века Уильямом Уорнером, автором книги "Англия Альбиона". Эта версия, впервые напечатанная в 1595 году и озаглавленная "Менекми, приятная и прекрасная комедия, взятая из самого превосходного остроумного поэта Плавта, выбранная нарочно, как наименее вредная, но наиболее восхитительная", несомненно, послужила источником "Комедии ошибок" Шекспира. Сходство двух Антифолов и другие обстоятельства, дающие толчок интриге, почти те же, что и у Плавта. Некоторые ошибки, которые происходят по прибытии Антифолоа Сиракузского в Эфес, тоже подсказаны латинской пьесой. Так, сиракузянин, приехав в Эфес, обедает с женой своего брата. Эта дама починила у ювелира ценную цепочку, которую ее муж решает подарить своей госпоже, но ювелир отдает ее сиракузянину. В конце концов друзья считают эфесца сумасшедшим и приводят доктора Пинча, фокусника, чтобы изгнать его. Шекспир добавил персонажей близнецов Дромиосов, слуг Антифолоа, которые имеют такое же необычное сходство друг с другом, как и их хозяева, что породило такую запутанность сюжета, что распутать происшествия едва ли возможно.

"Комедия ошибок" считается одной из самых ранних и, безусловно, одной из наименее счастливых попыток гения Шекспира. Я не могу согласиться с М. Шлегелем, считая ее лучше "Менекмесов" Плавта или даже лучшего современного подражания этой комедии - "Менекмесов, или Жюмо" французского поэта Регнара, которое, по крайней мере, является более живым и приятным подражанием. Все сцены, однако, были приспособлены к французским нравам, а сюжет значительно отличается от сюжета Плавта, будучи частично сформирован на основе старой французской пьесы того же названия, написанной Ротру, которая появилась еще в 1636 году. Главное отличие состоит в том, что шевалье Менехм знает о приезде своего брата из [pg 132] страны и знает, что тот приехал в Париж, чтобы получить наследство, завещанное ему дядей, а также жениться на молодой даме, которой шевалье был очарован. Шевалье пользуется сходством, чтобы продолжить любовную тяжбу с дамой и получить наследство из рук адвоката, а его брата тем временем донимают женщины, которым шевалье раньше давал адреса, и арестовывают за его долги. Вполне естественно, как у Плавта, что младенец, украденный и увезенный в отдаленную страну, не передал о себе никаких сведений своим родным и был признан ими мертвым; но это трудно предположить в отношении шевалье Регнара, который не покидал отчий дом в Бретани до возраста, обычного для поступления на военную службу, и с тех пор жил главным образом в Париже. Из случайно доставленных ему писем шевалье узнает, что его брат приехал в город,

чтобы получить выплату по наследству, недавно завещанному ему: Но если оно не было оставлено кому-то, кто носил имя Менехм, то нелегко понять, как поверенный, которому было поручено его выплатить, мог позволить обмануть себя шевалье. Маловероятно также, чтобы старший Менехм, каким его представляют, так доверял камердинеру своего брата или позволил запугать себя на улице и в открытый день, чтобы заставить его заплатить сто луидоров. Столь же маловероятно, чтобы Араминта отдала шевалье своей племяннице или чтобы старший Менекме женился на старой деве только для того, чтобы вернуть половину суммы, которую обманул его брат. Кроме того, все приключения должны закончиться с выгодой для Шевалье, в них слишком много надуманности и нет той опасности, которая должна оживлять произведения такого рода и которая вызывает интерес у Плавта, где происшествия оказываются удачными или неудачными для двух братьев.

У Плавта халат, который Менекм Эпидамнумский срывает со своей жены, достаточен почти для всей интриги. Только оно одно приводит в действие лживость и скупость придворного, склонность обоих Менекмесов к удовольствиям, обжорство паразита и ярость ревнивой жены: Но во французских "Менехамах" сундуки, письма, портрет, обещания жениться и подарки нагромождаются друг на друга, чтобы породить накопленные ошибки. Регнар также внес приятное разнообразие, различая характеры братьев, между которыми Плавт и Шекспир едва ли наметили хоть тень различия. Шевалье - изысканный джентльмен, очень изобретательный, но, как мне кажется, не очень честный: его брат груб, вспыльчив и нетерпелив, [pg 133] и не очень мудр. Разница, правда, в их языке и манерах настолько заметна, что вряд ли возможно, каково бы ни было личное сходство, обмануть любовницу шевалье. Однако эти особенности нравов делают ошибки и нетерпение деревенского брата вдвойне забавными.

"Faudra-t-il que toujours je sois dans l'embarras

De voir une furie attachée a mes pas?"

А когда на него набросилась Араминта, старая дева, которой брат обещал жениться...

"Esprit, demon, lutin, ombre, femme, ou furie,

Qui que tu sois, enfin laisse moi, je te prie".

Когда его брат, наконец, обнаружен и безошибочно узнан, он восклицает,

"Mon frere en verité-Je m'en rejouis fort,

Но я все же рассчитывал на вашу смерть".

Комедия Бурсо "Люди, которые не думают", хотя и несколько отличается по фабуле от латинской "Менекми", основана на точно таком же юморе - точное сходство двух Никандров приводит к смехотворным ошибкам и недоразумениям среди их камердинеров и любовниц.

Самым последним французским подражанием пьесе Плавта является "Греческие менехмы" Кайлава, в которой сюжет все же больше похож на латинскую комедию, чем в "Менехамах" Регнара, но персонажи новые. Эта пьеса пользуется огромной популярностью на современной французской сцене. "Публика, - говорит Шенье, - стремится отдать справедливость пикантной живописи греческих людей, правдивости ситуаций, естественности диалогов, редкому достоинству французской походки, которая не переходит в [буффонство249](#)".

Милес Глориозус, (Хвастливый капитан.) Это персонаж новой греческой комедии, которую ввели и довели до совершенства Филемон и Менандр. Эти драматурги писали во времена правления ближайших преемников Александра Македонского. В тот период его полководцы, установившие власть в Сирии и Египте, практиковали комплектование своих армий за счет наемников в Греции. Солдаты, служившие таким образом в войнах Селевкидов и Птолемеев, имели привычку, когда они [pg 134] возвращались домой в Грецию после своих походов, поражать своих друзей сказочными рассказами о своих подвигах в дальних странах. Участвуя в войнах, к которым Афины не имели непосредственного отношения или интереса, эти партизаны не встречали ни уважения, ни сочувствия со стороны своих соотечественников, а их ложь и хвастовство вызывали отвращение в афинском [обществе](#)²⁵⁰, они стали прототипами того драматического персонажа, постоянными атрибутами которого были самые нелепые тщеславие, глупость, изобилие и трусость. Этот перегруженный персонаж, а также раб и паразит были перенесены в драмы Плавта, верные зеркала новой греческой комедии. Первый акт Miles Gloriosus имеет мало общего с сюжетом: он служит только для того, чтобы познакомить нас с характером капитана Пиргополиниса; и только для этого Плавт ввел паразита, который не возвращается на сцену после первой сцены. Хвастовство этого капитана весьма экстравагантно, но оно не столь грубо, как лесть паразита: действительно, невозможно представить, чтобы кто-то мог проглотить такие комплименты, как то, что он сломал кулаком бедро слона и зарезал семь тысяч человек за один день, или чтобы он не воспринял сарказм паразита, смешанный с его пышной лестью. Однако до изобретения пороха личная доблесть отдельных людей позволяла добиться на войне большего, чем сейчас, и поэтому характер хвастливого капитана, возможно, не казался древним таким уж преувеличенным, как нам. Один человек, отличавшийся особой силой и смелостью, часто наводил ужас на враждебные отряды, как Голиах, бросивший вызов всем войскам Израиля, и, окинув всех взглядом и произнеся несколько надменных слов, наводил такой ужас, что все войска бежали перед ним.

В большинстве европейских народов, где военные привычки и нравы сохранялись в течение многих веков после их первого появления, роль хвастливого труса была одним из самых широких и очевидных юмористических персонажей, которые можно было представить зрителям. Соответственно, хвастливый капитан, хотя он уже давно исчез, был одним из самых известных персонажей на ранней итальянской, французской и английской сцене.

Тинка, хвастливый капитан в "Таланте", комедии Аретина, - точная копия солдата Фразо из "Теренция", пьеса взята из "Евнуха", где Фразо - главный персонаж. Но Спампана, главная фигура в "Морали Фарса Сатира", драматической пьесе пятнадцатого века, написанной [pg 135] Вентурино из Пезаро, был оригинальным и подлинным Капитано Глориозо, персонажем хорошо известным и давно известным в итальянской драме. Он обычно носил мантию и длинную рапиру, а его личные качества почти напоминали графа ди Куланья, героя насмешливой героической поэмы Тассони "Секиа Рапита": - "Quest' era un Cavalier".

"Quest' era un Cavalier bravo e galante,

Ch'era fuor de perigli un Sacripante.

Ma ne perigli un pezzo di polmone:

Spesso ammazzato avea qualche gigante,

E si scopriva poi, ch'era un cappone."

Этот военный полкан долгое время продержался на итальянской сцене под именами Капитан Спавенто и Спеццафер, примерно до середины XVI века, когда он уступил свое место Капитану Спагнуоло, чье дело было произносить испанские родомонтаны, выклянчивать у родного итальянского капитана комплименты испанцам, а затем спокойно принимать поношения от Арлекина. Когда испанцы полностью утратили свое влияние в Италии, Капитан Спаньола сошел со сцены, и его сменил вечный ползун Скарамуччо, персонаж, придуманный Тиберио Фьюрилли, спутником детства Людовика XIV²⁵¹.

Подражая итальянскому капитану, первые французские драматурги ввели персонажа, который терпеливо принимал удары, рассказывая о свержении императоров и распределении корон. Впервые эта роль была представлена в "Храбром" Баифа, поставленном в 1567 году; но нет персонажа, который был бы так близок к Миле Глориозу Плавта, как Шастофор в "Педанте Жуэ" Сирано Бержерака. В целом во французских капитанах больше родомонтанства и торжественности, но меньше буффонады, чем в их итальянских прототипах. Капитан Матамор в "Комической иллюзии" Корнеля действительно обращается к своему камердинеру со следующими строками

"Il est vrai que je rêve, et ne saurois resoudre,
Lequel des deux je dois le premier mettre en poudre,
Du grand Sophi de Perse, or bien du grand Mogol."

И снова...

"Le seul bruit de mon nom renverse les murailles,
Defait les escadrons, et gagne les batailles;
Один единственный приказ, который я выполняю в трех парках,
Je depeuple l'état des plus heureux monarques."

[pg 136]

Матамор Корнеля также похож на Майлза Глориозуса в его самодовольстве по поводу личной красоты и убежденности в том, что каждая женщина в него влюблена. Пиргополиникс заявляет.

"Miserum esse pulchrum hominem nimis".

И в том же духе Матамор.

"Ciel qui sais comme quoi j'en suis persecuté.

Un peu plus de repos avec moins de beaute.

Fais qu'un si long mepris enfin la desabuse".

Скаррон, который был почти современником Корнеля, изобразил этого персонажа в образе дона Гаспара де Падиля, Фанфарона, как его называют, из комедии "Дуэлянт Жоделе". Гаспар, однако, не является очень важным или заметным персонажем произведения. Сам Жоделе, камердинер дона Феликса, кажется, задуман как бурлеск или карикатура на всех предшествующих ему хвастунов. Получив удар, он в его отсутствие постоянно клянется отомстить автору обиды, но при его появлении вдруг становится смиренным и покорным.

Хвастливые капитаны старого английского театра имеют гораздо больше достоинств, чем исполнители этих вздорных рапсодий на французской сцене. Фальстафа часто рассматривают как сочетание характеров паразита и Майлза Глориозуса; но в нем бесконечно больше остроумия, чем в том и другом; а свобода вымысла, которой он предается, пожалуй, едва ли больше, чем необходимо для ее проявления. Его жизнерадостность и юмор - самые характерные и пленительные, и вместо того, чтобы терпеть презрение, которым осыпают паразита и Майлза Глориозуса, смех и одобрение сопровождают его величайшие излишества. Его хвастливые речи в основном юмористические; шутки и веселье объясняют большинство из них и смягчают их все. Только после ограбления он обнаруживает в себе черты Майлза Глориозуса. Большинство древних хвастунов рассказывают о далеких войнах, недоступных ни знаниям, ни доказательствам, о подвигах, совершенных в Персии и Армении, о бурях и хитростях, о том, как они набрасывались на целые армии и тысячами падали на меч, пока какой-нибудь открытый и очевидный факт не выставлял их на позор как трусов и лжецов; но хвастовство Фальстафа относится к недавним событиям, и он всегда сохраняет себя от унижения тем, что бросает вызов и выкручивается из любых затруднений. Однако его персонаж в "Виндзорских женах" имеет некоторое сходство с капитанами римской сцены, поскольку его [pg 137] постоянно разыгрывают, убеждая, что женщины в него влюблены. Чванливый Пистоль в "Короле Генрихе IV" характеризуется главным образом своим раздутым языком и является, как называет его Долл, всего лишь "плутом в фуфайке". Бессус из пьесы Бомонта и Флетчера "Король и не король", по словам Теобальда, является копией Фальстафа, но у него почти нет его юмора. Бессус был оскорбительным негодяем, и его так презирали, что никто не ставил его слова под сомнение; но впоследствии, во время боя, случайно бросившись на врага, он приобрел репутацию храбреца; и теперь, когда его вызывают на бой те, кого он раньше поносил, его главная цель - избежать боя и при этом сохранить, хвастаясь, свой новый характер храбреца. Как бы ни была прекрасна сцена между Бессом и Арбацием в конце третьего акта, более темные и позорные оттенки характера, изображенные в ней, не должны были быть описаны, поскольку наш презрительный смех переходит в течение остальной части пьесы или, при повторном прочтении, в отвращение и ужас. Бобадил в пьесе Бена Джонсона "Каждый человек в своем уме" обычно считается копией Майлза Глориозуса; но поздний редактор Джонсона считает его творением *suí generis* и совершенно оригинальным. "Солдаты римской сцены, - продолжает он, - имеют не так уж много общих черт с Бобадилом. Пиргополины и другие капитаны с трудными именами обычно богаты - все они держат любовниц, а некоторые из них паразиты, - но Бобадил беден. Они распутны и роскошны, но Бобадил не запятнан никакими неумеренными пороками и так бережлив, что пучок редиски и трубка, закрывающая отверстие его желудка, удовлетворяют все его желания. К этому следует добавить, что тщеславие древнего солдата сопровождается такой плачевной тупостью, что всякий соблазн к веселью отпадает, в то время как Бобадил действительно забавен. Его серьезность, отличающаяся непреклонностью, прекрасно контрастирует с ситуациями, в которые он попадает; и хотя его бьют, ставят в тупик и позорят, он никогда не забывает о себе настолько, чтобы способствовать своему собственному унижению. У него нет солилок, как у Бесса и Пароля, чтобы выдать свой настоящий характер и подвергнуть себя ненужному презрению: ни в одном случае он не нарушает приличия сцены. Он также является поклонником поэзии и, кажется, имеет неплохой вкус к критике, хотя его чтение не кажется очень обширным; и его решения обычно принимаются с некоторой излишней поспешностью. Одним словом, Бобадил обладает многими отличительными чертами, и, пока не найдется предшествующий хвастун, способный охарактеризовать его чем-то большим, чем громкие слова и побои, возможно, не будет ошибкой позволить Джонсону [pg 138] заслугу в том, что он полагался на свои собственные силы". Характер хвастливого капитана

был продолжен в Бернардо из "Амурного фанатика" Шедуэлла, а Нол Блаф - в "Старом холостяке" Конгрива. Это люди, которые, казалось бы, готовы уничтожить все огнем и мечом; но их зло только в их словах, и они "не будут кичиться барбарийской курицей, если ее перья отвалятся при любом проявлении сопротивления". Хвастуны, действительно, у современных драматургов повсеместно изображаются трусливыми, начиная со Спампаны и заканчивая капитаном Флэшем. Но трусость не является ярким атрибутом Милеса Глориозуса Плавта, по крайней мере, она не становится главным источником насмешек, как у современников. Вместо этого мы имеем тщеславное самомнение о своей персоне и убежденность в том, что каждая женщина влюблена в него.

Эта черта в характере Милеса Глориозуса играет главную роль в интриге этой забавной драмы, которая, как положено, начинается во втором акте и, как утверждается во введенном там прологе, была взята из греческой пьесы Αλαζων. Проживая в Афинах, капитан купил у матери молодую девушку (возлюбленный которой в это время находился в посольстве) и привез ее с собой в свой дом в Эфесе. Раб любовника поступил на службу к капитану и, увидев у него девушку, написал своему бывшему хозяину, который, узнав о судьбе своей госпожи, отправился в Эфес. Там он поселился у Периплектомена, веселого старого холостяка, который был другом его отца, а теперь согласился помочь ему вернуть предмет его привязанности. Дом Периплектомена находился рядом с домом капитана, и хитроумный раб прорыл между ними отверстие, а сторож, которому капитан поручил присматривать за девицей, благодаря ее быстрому и непонятному для него переходу из одного здания в другое легко убедился, что в дом Периплектомена пришла сестра-близнец, имеющая с ней необыкновенное сходство. Затем, прибегнув к новой хитрости, придворный притворяется женой Периплектомена и убеждает капитана, что она влюблена в него. Чтобы облегчить эту любовь, он позволяет девушке, которую купил в Афинах, уехать вместе с ее сестрой-близнецом и любовником, который взял на себя роль хозяина судна, на котором она плыла. После этого капитан отправляется в дом Периплектомена на мнимое свидание, где его хватают и бьют, но он не понимает, насколько его обманули, пока афинянка не скрылась со своим любовником.

Эта пьеса, по представлению, должна была быть одной из [pg 139] самых забавных в творчестве ее автора. Сцены полны действия и суеты, а тайная связь между двумя домами вызывает множество оживленных инцидентов и представляет собой отличный театральный жанр.

Что касается персонажей, то тот, который дает название пьесе, как уже говорилось, весьма экстравагантен; и ни один современный читатель не сможет насладиться романтикой Майлза Глориозуса или его доверчивостью, с удовлетворением слушая столь чудовищные рассказы о его военной славе и любовных успехах. Лесть о потенциальных качествах можно проглотить в любой степени, и тщеславный человек может желать, чтобы другие были убеждены, что он совершил действия, на которые не способен; но ни один человек не может сам с удовольствием слушать ложь, которую он знает, что она такова, и которая при пересказе не направлена на то, чтобы навязать другим. Любовник Плезир в этой драме совершенно тускл и неинтересен, а рассказ о его любовнице в самом начале пьесы не производит на нас благоприятного впечатления: - "Os habet linguam".

"Os habet, linguam, perfidiam, malitiam, atque audaciam,

Confidentiam, confirmatatem, fraudulentiam:

Qui arguet se, eum contra vincat jurejurando suo.

Domi habet animum falsiloquum, falsificum, falsijurium".

Главный персонаж, тот, который лучше всего поддерживается, и который действительно поддерживается с большим юмором, - это Периплектомен, приятный старик, отличающийся откровенностью, веселым нравом и отвращением к браку. Однако есть одна часть его поведения, которую я хотел бы опустить, поскольку она слишком сильно смахивает на хитрость и напоминает нам Вольпона Бена Джонсона. Говоря о своих друзьях и отношениях, он говорит.

-- "Me ad se, ad prandium, ad cœnam vocant.

Ille miserrimum se retur, minimum qui misit mihi.

Illi inter se certant donis; ego hæc mecum mussito:

Bona mea inhiant: certatim dona mittunt et munera".

Я часто думал, что характер Дураццо в "Хранителе" Массинджера был сформирован на основе характера Периплектомена. Как и он, Дураццо - веселый старый холостяк, который помогает своему племяннику Калдору в его любовной связи с Калистой. Когда влюбленный у Плавта извиняется перед своим другом за то, что втянул его в столь неподходящую для его лет авантюру, тот отвечает.

"Quid ais tu? itane tibi ego videor oppido Acheronticus,

Tam capularis; tamne tibi diu vita vivere?

Nam equidem haud sum annos natus præter quinquaginta et quatuor,

Clare oculis video, pernix sum manibus, sum pedes mobilis."

[pg 140]

Подобным образом Дураццо восклицает.

"Мой век! Не употребляй

Этого слова больше не говори; если скажешь, я помолодею,

И с размаху вмажу тебе. Я хочу, чтобы вы знали,

хоть мне и пятьдесят с лишним, я не ношу с собой

Альманах в своих костях, чтобы предсказывать.

Какая будет погода; и я не преклоняю колени

В поклонении перед весной и осенью

перед моим доктором". --

Периплектомен хвастается своими талантами в общении, а также своим амурным нравом и превосходством в различных упражнениях.

"Et ego amoris aliquantum habeo, humorisque meo etiam in corpore:

Nequedum exarui ex amœnis rebus et voluptariis.

* * * *

Tum ad saltandum non Cinædus magis usquam saltat quam ego".

Это можно сравнить с хвастовством Дураццо.

"Приведите меня в школу фехтования,

И сломаю лезвие или два для упражнений;

Оседлайте колючую лошадь или скачите за мной,

Вслед за моими гончими или ястребами, и, (с вашего позволения)

На игривую госпожу, признайтесь.

Я в мае своих способностей".

Подтверждением вышеизложенной догадки о подражании Массингера Плавту может служить тот факт, что повара в "Стражнике" зовут Карио, что также является именем повара в "Периплектоменах".

Однако с этой драмой Плавта связано одно совпадение, которое гораздо любопытнее и поразительнее, чем ее сходство с "Хранителем" Массингера. Сюжет *Miles Gloriosus* почти совпадает с историей о двух снах, рассказанной в "Семи мудрых мастерах" - произведении, изначально написанном индийским философом задолго до христианской эры, которое, будучи переведено на греческий под названием *Syntipas*, в темные века распространилось по всем странам Европы под разными именами: Долопатос, Эраст, Семь мудрых мастеров, - основа осталась практически той же, но сюжеты часто адаптировались к нравам разных народов. В популярном сборнике сказок "Две мечты" речь идет о рыцаре и даме, которую ревнивый муж постоянно держал в заточении в почти недоступной башне. Полюбив друг друга, рыцарь отправился в резиденцию мужа, где был радушно принят и получил разрешение построить жилье в своих владениях, на небольшом расстоянии от [pg 141] замка, в котором была заключена его жена. Когда строительство было завершено, рыцарь тайно прорыл под землей сообщение между своим новым жилищем и башней, благодаря чему он наслаждался частыми и непрерывными беседами с предметом своей страсти. В конце концов, муж был приглашен на ужин, приготовленный в резиденции рыцаря, на котором присутствовала его жена и председательствовала в образе любовницы рыцаря. Во время пира муж не мог не заподозрить, что это его жена, и поэтому после окончания пира отправился в башню, где обнаружил ее сидящей в своем обычном платье. Это, а также уверенность в надежности башни, ключи от которой он постоянно держал в кармане, развеяли его подозрения и убедили в том, что красавица, оказавшая честь рыцарскому столу, лишь поразительно похожа на его собственную прекрасную супругу. Постепенно привыкнув встречать ее на подобных развлечениях, он наконец выполнил просьбу своего друга и любезно помог в церемонии бракосочетания рыцаря с его леманом. После их союза он благодушно проводил их до гавани и передал даму на борт судна, которое рыцарь приготовил для побега. Эта история также совпадает с "Шевалье в Траппе", одним из фавлю нормандских [труверов](#)²⁵², с рассказом в четвертой части итальянской новеллы Массуччо Салернитано и с приключениями Вье Календера в "Тартарских рассказах" Гюэллетта.

Меркатор" - одна из пьес, за которую Плавт был обязан Филемону, современнику и успешному сопернику Менандра, над которым он обычно одерживал победу в театральном

голосовании, претендуя на приз комедии. Римские критики единодушно считают эти народные решения несправедливыми и пристрастными. Но Квинтилиан, осуждая извращенное суждение тех, кто предпочел Филемона Менандру, признает, что он, по всеобщему признанию, заслужил следующее место после своего великого соперника: "Qui ut pravis sui temporis iudiciis Menandro saepe praelatus est, ita consensu tamen omnium meruit credi [secundus](#)²⁵³."

Интересный рассказ о Филемоне приводится в "Обсервере" Камберленда, который также собрал странные и противоречивые истории о том, как он умер. Он представлен нам как человек с приятным характером и веселым нравом, редко возбуждаемый теми неистовыми страстями, которые отвлекали ум Менандра. Он дожил [pg 142] до необычайного возраста ста одного года, за этот долгий период он написал девяносто комедий. Из них критики и грамматики сохранили несколько фрагментов, как правило, нежных и сентиментальных, иногда даже плаксивых. Апулей, однако, сообщает нам, что Филемон отличался самыми удачными штрихами остроумия и юмора, изобретательным расположением сюжетов, поразительными и хорошо управляемыми открытиями и восхитительным приспособлением своих персонажей к их жизненным [ситуациям](#)²⁵⁴. Если судить по латинскому Меркатору, имитированному или переведенному с Епторос Филемона, нельзя не считать, что он уступает тем другим греческим драматургам, у которых Плавт позаимствовал своих Амфитриона, Аулулария, Казина и Милеса Глориоса; однако следует помнить, что это лучшие комедии, которые больше всего страдают от переложения на другой язык. Английские "Лицемеры" и "Мисеры", действительно, были бы слабыми отчетами о гении Мольера. Об одном моменте, однако, мы можем судить однозначно, даже сквозь туман перевода. Несмотря на то, что Апулей говорит о чистоте драм Филемона, ни в одной из пьес Плавта не представлено большей моральной грязи. Отец отправляет сына за границу, чтобы вернуть его к беспутному образу жизни, который он вел. Однако путешествия так мало изменили юношу, что он привозит с собой на корабль любовницу. Отец, увидев девушку, влюбляется в нее. Его сын, чтобы скрыть свою страсть, предлагает продать объект, но поручает одному из своих знакомых купить ее для него. По недосмотру ее покупает друг, которого отец нанял для этой цели, и везет, как и было условлено, в дом покупателя. Однако жена друга, ревнуя к этой обитательнице, вынуждает мужа объясниться с ней, и старый развратник, не дождавшись окончания комедии, подвергается заслуженному позору и упрекам.

Старый распутник может быть очень подходящим объектом для сатиры и насмешек, но в этой пьесе, конечно, слишком много свободы для разврата молодости. Вся мораль драмы заключена в трех строках, близких к финалу: "Neu quisquam post post".

"Neu quisquam posthac prohibeto adolescentem filium

Quin amet, et scortum ducat; quod bono fiat modo:

Si quis prohibuerit, plus perdet clam, quam si praeibuerit palam."

[pg 143]

Ничто не может быть более нелепым, чем промедления и пустяки, с которыми сталкиваются люди в этом произведении, при обстоятельствах, которые, естественно, должны были возбудить их крайнее нетерпение. Примером тому может служить сцена, занимающая почти весь первый акт, между Харином и его рабом Акантио, и столь же утомительный диалог в пятом акте между Евтихом и Харином.

Меркатор Плавта послужил основой для итальянской комедии Чекки "Стиава", а во второй сцене второго акта есть две строки, которые имеют удивительное сходство с заключением знаменитой речи Жака "Весь мир - сцена" в "Как вам это понравится".

"Senex cum extemplo est jam nec sentit, nec sapit.

Aiunt solere eum rursum repuerascere".

Мостеллария, которую английский переводчик Плавта перевел как "Явление", представляет молодого афинянина, от природы добродетельного, который во время отсутствия отца в торговом путешествии пускается во всевозможные пороки и расточительность, отчасти из-за неумеренной любви к придворной даме, а отчасти благодаря злым советам одного из рабов по имени Транио. Во время развлечения, которое юноша однажды устраивает в отцовском особняке, он внезапно встревожен сообщениями Транио о неожиданном возвращении старика, которого он только что видел высадившимся возле гавани. В то же время раб предпринимает попытку не допустить его в дом. Во исполнение этого намерения он запирает своего молодого хозяина и его гостей, а при приближении старого господина серьезно сообщает ему, что дом теперь заперт, потому что его преследует видение несчастного, давно убитого в нем тем, у кого он был куплен. Транио едва успел уговорить отца отойти от дверей жилища, как они по несчастью встретили ростовщика, который пришел требовать у распутного сына уплаты крупного долга; но находчивый раб убеждает отца, что деньги были взяты в долг, чтобы заплатить за дом, который был очень выгоден и который его сын купил вместо того, который был завешан привидениями. Однако возникает новая дилемма: старый джентльмен просит показать ему дом: Транио хитростью добивается разрешения от хозяина, который вынужден отправиться на Форум, но по этому поводу о продаже ничего не говорится. Он осматривает дом во второй раз вместе с хозяином, но Транио предварительно умоляет его, как из соображений деликатности, ничего не говорить о покупке; и [pg 144] все проходит как визит, в то, что называется Show-house. Старик очень одобряет сделку, но в конце концов весь обман раскрывается, поскольку он случайно встречает сопровождающего одного из компаньонов своего сына, который как раз заходит в дом с привидениями, чтобы проводить своего хозяина домой с этой праздничной сцены. Таким образом, он получает возможность проявить все свое терпение и милосердие, чтобы простить сына, из-за которого он едва не погиб, и раба, которого он так обманул.

В этой пьесе характер молодого человека можно было бы сделать интересным, если бы он был лучше раскрыт; но это всего лишь набросок. Это серьезный и серьезный персонаж, которого торопят к расточительству дурной пример, злой совет и одна роковая страсть. Длинное солилокви, в котором он сравнивает человеческую жизнь с домом, напоминает нам по тону чувств и настроений "Весь мир - сцена". Отец кажется слишком глупым и легковверным, а раб, должно быть, во многом полагался на свою слабость, когда решился на такие отчаянные меры и такую явную ложь. Рабы, как уже было отмечено, являются главными персонажами многих драм Плавта; любопытный предмет для исследования представляют их наглость, наглость, торжествующее мошенничество и привычное общение с хозяевами в один момент, в то время как в другой им угрожают плетью или распятием. Однако в Афинах, где был найден прототип этого персонажа, хозяин обращался с рабом гораздо более снисходительно, чем со спартанским хелотом или любым другим рабом в Греции. Сами хозяева, выведенные на античную сцену, не принадлежали к первым рядам общества, а пороки, требовавшие помощи рабов, сводили их к равенству. Кроме того, афинский или римский господин вряд ли мог быть недоволен фамильярностью тех, кто находился в таком полном подчинении; а разительный контраст их манер и положения делал их выпады столь же острыми, как пылкие замечания Роксаланы в серале султана. Характер также давал

простор для шуток и язвительности, которые, кажется, были обязательными ингредиентами римской комедии, но которые были бы неуместны в устах более достойных особ. По сути, они были шутами, которые без обиняков заявляли о своих чувственных наклонностях и отсутствии совести, ведь не только их наглость, но и их мошенничество и обман, похоже, пришлись по вкусу зрителям. Очевидно, что и греки, и римляне получали особое удовольствие, видя, как остроумный раб обманывает жадного хозяина, и что изобретательность обмана всегда считалась достаточным [pg 145] искуплением его безнравственности. Возможно, этот несчастный класс людей получал так мало преимуществ от общества, что считал себя вправе, по крайней мере на сцене, разорвать его узы. Характер дерзкого и наглого раба уже был представлен в древнегреческой комедии. В "Плуте" Аристофана Карион, раб Хремилуса, - самый яркий персонаж, отличающийся свободой высказываний и остроумной дерзостью. К этим качествам в новой комедии добавился дух плутовства и интриг, и в таком виде этот персонаж был почти повсеместно принят латинскими драматургами. Рабы Плавта соответствуют камердинерам - Криспинам и Мерлинам французского театра, род которых начался с Мерлина в "Ридикуле маркиза" Скаррона. Они также были введены в самые ранние пьесы Мольера, но не в его лучшие; и были в значительной степени отброшены его преемниками, поскольку, по сути, они перестали быть источником любого важного события или интриги в мире. В самом деле, я согласен с М. Шлегелем, сомневаясь, что их можно было бы когда-нибудь так же удачно представить на современной, как и на античной сцене. Несчастный, рожденный в рабстве, пожизненно отданный на волю капризного хозяина и тем самым униженный до человеческого достоинства, мог бы вызывать смех, а не негодование, хотя и не соответствовал самым строгим заповедям честности. Он был поставлен в состояние войны со своим угнетателем, и хитрость стала его естественным оружием.

Французский драматург, наиболее удачно использовавший образ интригующего камердинера, - Регнар; ему, помимо многих других приятных пьес, мы обязаны восхитительным подражанием "Мостелларии" Плавта, озаглавленным "Невозвращение, комедия в прозе и в одном действии" (*Le Retour Imprevu, comedie en prose, et en une acte*).

В этой пьесе инциденты "Мостелларии" были в целом заимствованы, хотя и несколько изменены. Мы имеем дело с самозванством Мерлина, который соответствует плаутовскому Транио, в отношении дома с привидениями, и его уловками, когда ростовщик приходит требовать деньги, которые он одолжил. Однако вместо того, чтобы попросить показать новый дом, отец предлагает положить в него товар. Тогда Мерлин убеждает его, что дама, которой он принадлежал раньше и которая еще не покинула его, к несчастью, лишилась рассудка, и, поскольку ее родственники запретили ей пользоваться своим имуществом, дом был выставлен на продажу. В это же время ловкий камердинер находит возможность сообщить настоящему владельцу, что старик сошел с ума из-за того, что потерял весь свой товар в море. Поэтому, когда они встречаются, ни один из [pg 146] них не обращает ни малейшего внимания на то, что каждый из них считает бредом другого. Вместо придворного Регнар представил молодую даму, в которую влюблен Клитандр; но он придал ей манеры скорее придворного, чем молодой дамы. В "Мостелларии" упоминается один случай, который опущен в "Возвращении в прошлое" и который даже Плавтус не использовал, хотя его можно было бы расширить и улучшить: старик упоминает, что встретил человека, у которого купил дом с привидениями, и что тот обвинил его в убийстве своего гостя, чей призрак все еще ходит, но тот решительно отверг это обвинение.

Итальянская комедия XVI века "Фантазмы" Эрколе Бендивольо создана на основе того же оригинала, что и "Retour Imprevu". Мостеллария также подсказала сюжет старой

трагикомедии Хейвуда, напечатанной в 1633 году и озаглавленной "Английский путешественник". Интригующая камеристка Филдинга также заимствована из "Мостелларии", но через посредство комедии Регнара. Действительно, ее можно считать почти переводом с французского, за исключением того, что автор самым нелепым образом поручил роль латинского Транио и французского Мерлина горничной, которую он называет миссис Леттис, и добавил большое количество песен и двусмысленностей.

Говорят, что последний акт "Алхимика" Бена Джонсона, где Лицо, чтобы скрыть беззакония, совершенные в доме хозяина во время его отсутствия, пытается убедить его, что дом был закрыт из-за того, что его посетило наваждение, был подсказан [Мостелларией](#)²⁵⁵; но, поскольку в других случаях между этими двумя пьесами нет никакого сходства, мы не можем быть уверены, что Мостеллария вообще была в поле зрения великого английского драматурга.

В этой пьесе, относящейся к низшему разряду комедий, действуют два раба, лакей одного из них, тунеядец, сводник и придворная дама со своей служанкой-официанткой. Нравы представлены такие, какие можно было бы ожидать от этой респектабельной группы. Инциденты немногочисленны и незначительны, они почти полностью сводятся к обману сводника, которого убедили отдать большую сумму за свободную женщину, которую рабы переодели в арабскую пленницу, и от которой он был вынужден отказаться после уплаты денег. Недостаток басни заключается главным образом в том, что уловка рабов была направлена на достижение их собственных целей. [pg 147] Но такие приемы интересны только тогда, когда они направлены на благо высших героев; в противном случае комедия должна превратиться в фарс.

Карфагенянин Пинулус" - одно из самых длинных и, как мне кажется, в целом скучных представлений Плавта. Она основана на обнаружении потерянного ребенка, который был украден у родителей-карфагенян в младенчестве и перевезен в Грецию. Ни в одной из тех многочисленных пьес, которые посвящены узнаванию потерянных детей, Плавт ни разу не показал трогательного интервью или хотя бы выражения естественной нежности. Персонажи либо не выводятся на сцену в конце, и нам просто сообщает какой-нибудь раб или паразит, что открытие состоялось: либо, как в случае с Ханно и его дочерью в настоящей драме, наиболее заинтересованные стороны чаевничают и мучают друг друга нелепыми вопросами, вместо того чтобы дать выход каким-либо эмоциям. Однако высоким примером благородного и великодушного духа римлян является то, что введенный в эту пьесу карфагенянин Ганно, представленный во время Пунических войн, более приятен, чем почти любой другой персонаж Плавта. По его придиркам и непристойным шуткам видно, что латинский драматург приспособливал свои пьесы к вкусу вульгарных людей; И если бы изображение злодея или презренного карфагенянина могло понравиться римской публике, как Мальтийский еврей удовлетворяет предрассудки английской толпы, Плавт без колебаний приспособился бы к таким чувствам, и его Ганно, несомненно, предстал бы в тех ненавистных красках, в которых обычно изображают евреев или в том смешном свете, в котором обычно изображают французов на британской сцене.

К использованию различных диалектов или идиом, которые стали столь большим подспорьем для современной комической музыки, особенно на итальянской сцене, уже прибегали в Греции. Аристофан в одной из своих комедий ввел жаргон жительницы Лакедемонии, где дорийский диалект был распространен в самой грубой форме. Плавт в одной из сцен "Пинула" заставил своего карфагенянина говорить на родном языке; а поскольку карфагенский язык был мало известен в Греции, можно предположить, что эта сцена была придумана самим Плавтом.

Те остатки пунического языка, которые сохранились (хотя, вероятно, сильно испорченные), считаются любопытными пережитками филологической древности и дают много работы критикам, которые трудятся, чтобы проиллюстрировать и восстановить их в правильном прочтении. Комментаторы находили в них следы всех древних языков, [pg 148] в соответствии с собственной фантазией или принятой ими любимой системой. Иосиф Скалигер считал, что они мало чем отличаются от чистоты оригинального [иврита](#)²⁵⁶; Парей в своем издании Плавта напечатал их еврейскими буквами, как и Бохарт в своем "Фалеге и [Ханаане](#)"²⁵⁷. Другие, по сходству отдельных букв или слогов, находили в разных словах китайские, эфиопские, персидские или коптские [диалекты](#)²⁵⁸. Плавт, как известно, обладал значительными познаниями в языках. Помимо того, что он писал на своем собственном с величайшей чистотой, он был хорошо знаком с греческим, персидским и пуническим. Редактор "Дельфийского Плавта" высказывает по этому поводу примечательную догадку: он предполагает, что на мельнице, на которой работал Плавт (как если бы это была большая мельница современной конструкции), был карфагенский, греческий и персидский раб, от которого он поочередно приобретал знание этих языков в часы отдыха от работы!

Псевдолус - одна из тех пьес Плавта, которые основаны на уловках раба в пользу своего молодого хозяина, который в начале пьесы изображен в отчаянии от того, что у него нет денег, чтобы выкупить свою госпожу, только что проданную работником Баллио македонскому капитану за двадцать мин. Пятнадцать из них были уплачены, и девушку должны были отдать ему, как только он пришлет оставшиеся пять вместе со слепком кольца с печатью, которое капитан оставил в качестве залога. Раб Псевдолус, встретив посланца капитана, который должен был доставить письмо с жетоном и остатком оговоренной цены, изображает слугу пандера, и ему доверяют письмо. Пока гонец освежается в таверне, Псевдолус уговаривает одного из своих рабов взять на себя роль эmissара капитана и вручить верительные грамоты (которые Псевдолус отдает в его руки) пандеру, который сразу же признает их подлинность и, не раздумывая, отдает девушку взамен. Когда после этого прибывает настоящий гонец, работниковец воспринимает его как самозванца, нанятого Псевдолусом.

Рядом с рабом главным персонажем этой комедии является пандер, который нарисован сильным карандашом [pg 149] мастера и является восхитительным изображением той последней стадии человеческой испорченности и убогости, когда даже внешность перестает сохраняться в мире, и больше не существует никакого чувства или беспокойства по поводу мнения других. Калидор, возлюбленный девушки, упрекает его за нарушение веры: "Juravistine te illam illam".

"Juravistine te illam nulli venditurum nisi mihi?"

Баллио. Fateor. Cal. Nempe conceptis verbis. Bal. Etiam consultis quoque.

Cal. Perjuravisti, scelestus. Bal. At argentum intro condidi:

Ego scelestus nunc argentum promere possum domo."

М. Дасье, однако, придерживается иного мнения относительно достоинств этого персонажа. Он считает, что "Псевдолус", хотя и упоминается Катонем в диалоге Цицерона "De Senectute" как законченное произведение, которое очень порадовало его [автора](#)²⁵⁹, и хотя один из комментаторов называет его "Ocellus Fabularum Plauti" ²⁶⁰, был главным образом на примете у Горация, когда тот в своих "Посланиях" говорил о том, что Плавту не удалось изобразить юного страстного любовника, скупого отца и хитрого сводника...

-- "Aspice, Plautus

Quo pacto partes tutetur amantis ephebi,

Ut patris attentī, lenonis ut insidiosī".

Все эти три персонажа встречаются в комедии, и Дасье утверждает, что они очень плохо поддержаны поэтом. Калидор - молодой любовник, но его характер (говорит критик) настолько холоден и безжизнен, что он едва ли заслуживает этого названия. Его отец, Симо, так же мало соответствует роли Patris attentī; он поощряет раба обманывать себя и обещает ему вознаграждение, если ему удастся обмануть работоторговца и отдать в руки его сына девушку, с которой он встречался. Работоторговец Баллио, не выдержав характера lenonis insidiosī, который должен обманывать всех, очень глупо становится дурочкой лживого [камердинера](#)²⁶¹.

Сцена между Калидором и сводником, из которой взяты некоторые строки, и предшествующая ей сцена, где Баллио дает указания своим рабам, похоже, навеяна двумя сценами из комедии сэра Ричарда Стила "Похороны". Пьеса была более тщательно имитирована Баптистой Портой, знаменитым автором Magia Naturalis в La Trappolaria, одной из многочисленных пьес с [pg 150] положением, которыми он развлекал свой досуг, после того как тайны и химеры его главного произведения вызвали подозрение римского двора, и ему было запрещено проводить те собрания ученых людей, которые приходили к нему домой со своими вновь открытыми секретами в медицине и других искусствах. Его пьеса, впервые напечатанная в Бергамо в 1596 году, гораздо сложнее в своих инцидентах, чем латинский оригинал. Траппола, Псевдолус пьесы, притворяется, как и у Плавта, рабом сводника и уговаривает паразита сыграть роль самого сводника: С помощью этой уловки паразит получает от слуги капитана оговоренные деньги и жетоны, но взамен отдает ему свою уродливую жену Габрину, как Красавицу, которую он должен был получить; следует комическая сцена, вызванная последующим изумлением и разочарованием капитана. Затем паразит переодевается в слугу капитана и, используя верительные грамоты, которыми он обладал сам, получает девицу Филезию, которую отвозит к ее любовнику. С этим сюжетом, заимствованным в основном у Плавта, тесно связан другой ряд происшествий, придуманных итальянским драматургом. Отец молодого любовника, Арсенио, оставил жену в Испании, а также еще одного сына, который женился там и внешне очень походил на своего брата. Отец приказал Арсенио отплыть из Неаполя, где происходит действие, в Испанию, чтобы перевезти домой своих родственников в этой стране, и, будучи в отчаянии от перспективы разлуки с хозяйкой, убеждает отца с помощью мошенника Трапполы, что тот не отправлялся в плавание, так как его брат уже прибыл. Пользуясь своим сходством, Арсенио выдает себя за испанского брата и приводит свою любовницу в качестве жены в дом отца, где она остается под защитой, несмотря на притязания капитана и сводника, пока вся хитрость не раскрывается в результате фактического прибытия старухи из Испании. После этого любовница Арсенио, подвергнутая строгому допросу, оказывается близкой родственницей семьи, которую в детстве унесли корсары, и теперь, с согласия всех, она соединяется со своим возлюбленным.

Близкое подражание происшествиям Псевдолуба есть и в пьесе Мольера "Этурди", где речь идет об уловках камердинера, пытающегося пристроить девушку к своему хозяину Лели. Первый способ, как уже говорилось, был подсказан [Эпидиком](#)²⁶²; но, потерпев неудачу, он прибегает к услугам соперника своего хозяина, Леандра, который, купив девушку у владельца, согласился прислать [pg 151] кольцо в качестве знака, при виде которого она должна была быть отдана. Камердинер получает кольцо именно с этой целью, несет его

хозяину и таким образом уже собирается завладеть девушкой, когда его уловка, как обычно, терпит поражение из-за этурдизма хозяина. Это представление о том, что наилучшим планам камердинера всегда противодействуют, было, вероятно, подсказано "Вакхидами" Плавта, где Месилюх неоднократно срывает хорошо продуманные планы своего раба Хризалуса; хотя, возможно, оно было навеяно "Инавертито" итальянского драматурга Николо Барбьери, напечатанной в 1629 году, или "Непристойным человеком" Кино, который был поставлен за четыре года до "Этурди" Мольера и основан на том же плане, что и эта драма. В отдельных эпизодах "Этурди" состоит из трюков рабов Плутуса, но Мольер не проявил особой рассудительности, нагромождая их друг на друга в одном произведении. Такие события могут произойти один раз, но не шесть или семь раз с одним и тем же человеком. На самом деле камердинер - больше Этурди, чем его хозяин, поскольку он никогда не предупреждает его о своих планах; и мы чувствуем, что пьеса не могла бы продолжаться без предварительного соглашения между персонажами, чтобы потворствовать невозможностям и действовать вопреки здравому смыслу или благоразумию.

Эта пьеса, взятая из греческой комедии Дифила, названа Плавтом "Руденс" из-за веревки или троса, на котором рыбак тащит на берег ларец, способствующий разгадке басни. В прологе, который произносит Арктур, нам рассказывают об обстоятельствах, предшествовавших началу драмы, и о ситуации, в которой оказались герои к ее началу. Критики часто упрекали Плавта за полноту его предварительных экспозиций, которые, как правило, разрушают неожиданность и интерес последующих сцен. Но я считаю, что его несправедливо порицают даже в отношении тех прологов, где, как в "Энуле", он предвосхищает события и раскрывает развязку сюжета. Комедии Плавта предназначались исключительно для показа на публичной сцене, а не для чтения в чулане. Основная масса римского народа в его эпоху была несколько грубовата: они не были давно приучены к драматическим представлениям, и им было бы трудно следить за запутанным сюжетом без предварительной экспозиции. В трагедиях, правда, в этом не было необходимости. Истории Агамемнона и Эдипа, а также другие мифические сюжеты, так часто драматизируемые Эннием и Ливием Андроником, были достаточно известны; и, как заметил Драйден, "народ, как только услышал имя Эдипа, знал так же хорошо, как [pg 152] поэт, что он по ошибке убил своего отца и совершил инцест с матерью; что теперь им предстоит услышать о великой чуме, оракуле и призраке Лаия263". Однако совсем иначе обстояло дело с теми новыми изобретениями, которые составляли сюжеты комедий и в которых происшествия были бы потеряны или неправильно поняты без некоторого вступительного объяснения. Внимание, необходимое для разгадки сюжета, мешает нам замечать красоты чувств или поэзии и отвлекает наше внимание от юмора или характера, главных объектов законной комедии. Мы часто читаем новую пьесу или ту, с которой не знакомы, прежде чем отправиться на спектакль. Сюрприз, который является всем в романтике, составляет наименьшую часть драмы. Наш ужас перед полуночными убийствами Макбета и наш смех над фальшью и лицедейством Фальстафа не уменьшаются, а увеличиваются, если мы знаем, чем закончатся преступления одного и веселые празднества другого. На самом деле, симпатия и удовольствие, так часто получаемые от нашего знания, перевешивают удовлетворение от удивления. Афинянам было хорошо известно, что Иокаста в знаменитой драме Софокла была матерью Эдипа; но знание этого факта отнюдь не уменьшало беспокойство зрителей, как полагает Драйден264, а, должно быть, усиливало ужас и интерес, возбужденные представлением этой удивительной трагедии. Знаменитая сцена в "Ифигении в Тавриде" между Электрой и Орестом, шедевр поэтического искусства и трагического пафоса, потеряла бы половину своего эффекта, если бы мы не знали, что Орест был братом Электры, и если бы это было сделано как открытие, чтобы удивить зрителей. И действительно, греческие драматурги были настолько убеждены в этом, что во многих их пьесах, как,

например, в "Гекубе" и "Ипполите" Еврипида, развязка драмы объявляется в самом ее начале.

Но как бы то ни было, сам пролог, который прилагается к "Руденции", необычайно красив. Арктур спускается, как звезда с неба, и открывает пьесу в манере Ангела, который обычно произносит пролог в древних итальянских мистериях, Меркурия, который часто произносит его в ранних светских драмах, и Духа-посланника в "Маске Комуса", который в прологе объявляет о своей должности и миссии, призвавшей его на землю. В манере, более соответствующей восточной, нежели греческой или римской мифологии, Арктур представляет себя в дневное время как бы общающимся с людьми, чтобы наблюдать за их действиями, [pg 153] и представляющим запись их добрых и злых дел Юпитеру, которого злые тщетно пытаются умиротворить жертвоприношениями.

"Atque hoc scelesti in animum inducunt suum,

Jovem se placare posse donis, hostiis:

Et operam et sumptum perdunt." --

Удовлетворительно объяснив таким образом свою осведомленность о происшествиях драмы, Арктур переходит к описанию положения главных героев. Деймонес, перед домом которого в Киринее происходит действие, ранее жил в Афинах, где была похищена его дочь, после чего ее выкупил торговец рабами, который привез ее в Кириею. Она понравилась греческому юноше, жившему тогда в этом городе, и, согласившись купить ее, купец согласился встретиться с ним и совершить сделку в соседнем храме. Но убедившись, что на Сицилии он сможет получить за нее более высокую цену, работорговец тайно нанял судно и отплыл, взяв с собой девушку. Едва корабль вышел в море, как на него обрушилась страшная буря, в которой Арктур изображен как председатель. Пьеса открывается во время бури, в необычайно красивой и романтической манере, которой не обладает ни одна из других пьес Плавта. Деймонс и его слуга смотрят на бурю с суши и указывают друг другу на опасности и различные превратности лодки, в которой сидят две девицы, сбежавшие с корабля и пытающиеся добраться до берега, которого они, после многих опасностей, наконец, достигли. Декорации этой сцены, как говорят, были великолепны и расположены в очень живописной манере. Мадам Дасье полагает, "что в дальнем конце сцены открывался вид на море, пересекаемое множеством скал и утесов, которые значительно выступали вперед на сцене. С одной стороны был изображен город Кириея, как бы в отдалении; с другой - храм Венеры с площадкой перед ним, в центре которой стоял алтарь. К храму примыкал дом Деймонеса с несколькими разбросанными домиками на заднем плане". Влюбленный Плезидапп приходит в храм во время бури, а затем отправляется на поиски Лабракса, работорговца, который тоже спасся после кораблекрушения. Девы, положение которых весьма интересно, выбравшись на берег, появляются среди скал и, сожалея о своих несчастьях, принимаются в храме [pg 154] жрицей Венеры, которая, однако, напоминает им, что они должны были прийти в белых одеждах и принести жертвы! Здесь их обнаруживает раб Плезидаппа, который идет сообщить об этом своему господину. Лабракс подходит к храму Венеры и, узнав, что там спрятаны спасшиеся с корабля девы, бросается их искать и захватывать. Пока пьеса живая и хорошо поставлена, но последующие сцены слишком затянуты. В них много пустяков, и они больше, чем в любой другой комедии Плавта, перегружены причудливыми затеями, колкими остротами и грубостями рабов. Сцена, в которой Лабракс пытается схватить девиц у алтаря, а Деймонс защищает их, невыносимо утомительна, но в конце концов заканчивается тем, что сводника тащат в тюрьму. После этого появляется рыбак Деймонес, который поздравляет себя с тем, что нашел кошелек,

потерянный с корабля пандера, в котором были его деньги, а также некоторые вещи, принадлежащие девицам. Нелепые планы, которые он предлагает, и будущее величие, которое он предвидит в результате своей удачи, являются прекрасной сатирой на фантастические проекты тех, кто возвысился благодаря внезапному успеху. Однако, будучи замеченным слугой Плезиديппа, который подозревает, что в этом кошельке находятся вещи, по которым Палестра может узнать своих родителей, между ними начинается долгий спор за обладание им, который может быть забавным в представлении, но чрезмерно утомителен в прочтении. Это можно сказать и о сцене, где их спор передается на рассмотрение Деймонеса, который, очевидно, выбран третейским судьей не иначе, как потому, что это было необходимо для разгадки сюжета. Из содержимого кошелька Деймон узнает, что Палестра - его дочь. Таким образом, основной интерес исчерпан, и остальные сцены становятся все более и более утомительными. Мы не сочувствуем разочарованию рыбака и не получаем особого удовольствия от сделки, которую он заключает с пандером, чтобы вернуть золото, или от его соглашения с хозяином о вознаграждении за ту важную услугу, которую он ему оказал.

Этой пьесе подражал Людовико Дольче в своей комедии "Руффиано", которая была опубликована в 1560 году и, как говорит автор в прологе, "была написана в античном стиле и переделана под современную форму". Руффиано - не просто перевод с латыни: язык и имена изменены, а сцены часто переносятся. Кроме того, вводится дополнительный персонаж - старик Лукрецио, [pg 155] отец влюбленного, а также его лживый камердинер Тальякоццо и ревнивая жена Симона. Лукрецио приезжает из Венеции в город, где происходит действие пьесы, чтобы вернуть сына, который покинул дом в поисках девушки, находящейся во владении Секко Руффиано. Первый акт занят подробностями семейных несчастий Лукрецио, и только в начале второго акта рассказывается о кораблекрушении и побеге девиц, так что пьеса открывается не так интересно и живописно, как "Рудены" Плавта. Укрывшись в церкви, Лукрецио предлагает им убежище в собственном доме, чем подвергает их гневу своей ревливой жены Симоны. Однако с помощью одной из этих девушек он узнает своего потерянного сына, который был ее любовником; признание самой девушки дочерью Исидоро, который соответствует Деймоне Плавта, происходит так же, как и в латинском оригинале, и порождает те же утомительные и эгоистичные споры между низшими персонажами. Мадам Риккони также использовала Руденса в своей комедии *Le Naufrage*.

Стихус - назван так от имени раба, который является главным персонажем комедии. Сюжет заключается в том, что две дамы продолжают хранить верность своим мужьям, которые из-за долгого отсутствия и отсутствия известий считались мертвыми. В этом решении они остаются тверды, несмотря на настоятельные просьбы отцов заставить их вступить во второй брак, пока в конце концов их супружеская верность не вознаграждается благополучным прибытием их суженых. По-видимому, Плавт не счел эту тему достаточной для полноценной пьесы; поэтому он заполнил комическую часть драмы каруселями Стиха и его товарищей-рабов и уловками паразита Геласима, чтобы быть приглашенным на развлечения, которые мужья приготовили в честь их возвращения.

Тринуммус - взято из Тезауруса Филемона; но Плавтус изменил оригинальное название на Тринуммус - шутовское имя, данное себе одним из персонажей, нанятых для обмана, за который он получил три куска денег в качестве вознаграждения. Пролог произносят два аллегорических персонажа - Роскошь и ее дочь Хотей, которой мать поручила поселиться в доме блудного юноши Лесбоника. Пьесе открывает некий Протатик, как его называют, который приходит укорить своего друга Калликла за поведение, показавшееся ему в некоторых моментах непонятным; в результате обвиняемый сразу же объясняет свое

поведение зрителям и своему разгневанному наблюдателю. Кажется, афинянин Чар [pg 156] мид, вынужденный покинуть свою страну по важному делу, доверил опеку над сыном и дочерью своему другу Калликлу. Ему же он доверил управление своими делами, в частности, заботу о сокровищах, которые были спрятаны в укромном уголке его жилища. Лесбоник, сын Хармида, будучи беспутным юношей, выставил родовое поместье на продажу, и его опекун, чтобы вверенное ему сокровище не перешло в другие руки, купил дом по низкой цене. Тем временем молодой человек по имени Лисителес влюбился в дочь Чармиса и получил согласие ее брата на свой брак. Ее опекун хотел бы дать ей часть из сокровищ, но не желает раскрывать тайну ее экстравагантному брату. Поэтому человек, называющий себя Тринуммом, нанимается притвориться, что он прибыл как гонец от отца, вручить сыну поддельное письмо и сделать вид, что он привез домой деньги на долю дочери. Пока Тринуммус направляется к дому, чтобы приступить к исполнению своей роли, из-за границы неожиданно прибывает Чармид и, увидев приближающегося к его дому фальшивомонетчика, тут же набрасывается на него. Происходит весьма комичная сцена, в которой наемник рассказывает о своей близости с Чармидисом, а также о том, что ему доверяют его письма и деньги; когда Чармидис наконец обнаруживает себя, он обращается с ним как с самозванцем. Вход Чармидза в его дом - вот простая разгадка этого сюжета, завязка которого не отличается ни сложностью, ни изобретательностью. Этот скудный сюжет заполняется дружеским спором между Лесбоником и любовником его сестры по поводу ее доли: последний великодушно предлагает взять ее без приданого, а первый отказывается отдавать ее на таких позорных условиях.

Английские переводчики Плавта отмечают, что искусство драматурга в постановке этой комедии заслуживает восхищения: "Начало ее, - замечают они, - очень интересно; происшествия естественно вытекают одно из другого, и все завершается счастливым искуплением Лесбоника и браком Лисители. Она изобилует прекрасными моральными размышлениями, и о ней можно сказать то же самое с такой же справедливостью, что и о "Пленниках":...

"Ad pudicos mores facta est hæc fabula".

С другой стороны, ни одна из пьес Плавта не содержит больше неправдоподобностей того рода, в которые он охотнее всего впадает. Так, Стасим, раб Лесбоника, чтобы спасти ферму, которую его хозяин предлагал отдать в качестве доли [pg 157] своей сестре, убеждает отца любовника, что с ее поверхности открывается спуск в Ахерон, - что скот, питавшийся ею, заболел, - и что сами хозяева после короткого периода неизменно умирали или вешались. Чтобы представить сцену между Шармидесом и Фальшивомонетчиком, первый, хотя только что вернулся из морского путешествия и долгого отсутствия, ждет на улице появления незнакомца, просто из любопытства, чтобы узнать его дела; а в следующей сцене раб Стасимус, выразив крайний ужас перед плетью за то, что он так долго задержался, все еще остается, чтобы изложить ряд моральных сентенций, не соответствующих его характеру и положению.

Сюжет "Приданого Джовам-Марии Чекки" в точности повторяет сюжет "Тринуммуса", но этот драматург обладал удивительным искусством придавать оригинальность своим самым близким подражаниям, удачно приспособлявая античные сюжеты к итальянским нравам. Tresor Caché Дестуша почти переведена с "Тринуммуса", только он вывел на сцену Гортензию, сестру Блудного, и добавил персонаж Жюли, дочери друга отсутствующего отца, в которую влюблен сам Блудный. В этой комедии характеры двух молодых людей должны быть противопоставлены друг другу, и они сильнее проявляются в подражании, поскольку оба влюблены. Немецкая пьеса "Шац" знаменитого драматурга Лессинга также

заимствована из этого латинского оригинала. Сцена в "Тринумме" между Шармидесом и фальшивым гонцом породила одну сцену в "Суппозиториях" Ариосто, а через нее - другую в "Укрощении строптивой" Шекспира, где, когда для успеха уловки Лученцио в Падуе оказывается необходимым, чтобы кто-то выдавал себя за его отца, для этой цели нанимают педанта. Тем временем в Падую неожиданно приезжает сам отец, и между ними происходит комическая сцена.

Трукулентус - назван так по имени угрюмого и клоунского слуги, который, сопровождая своего хозяина из деревни в Рим, разглагольствует о развращенных нравах этого города, и особенно о Фронезии, придворном, которым был соблазнен его господин. Однако его злобный нрав проявляется только в одной сцене. В остальных случаях, когда его представляют, он становится довольно мягким и приветливым. Причина такой перемены не указывается, но, несомненно, подразумевается, что в это время его успокаивали и уговаривали искусством какого-то придворного. Характеры Трукулента и его деревенского хозяина, однако, имеют мало общего с основным сюжетом драмы, [pg 158] который главным образом занят судьбой влюбленных, которых Фронезия завлекла на свою погибель. Потратив все богатство влюбленного Динарха, она расставляет силки для Стратофана, вавилонского полководца, которому она притворяется, что родила сына, чтобы удобнее было его преследовать. Эта драма, соответственно, занята ее притворной беременностью, ее фальшивой заботой и поисками мнимого ребенка, которого она убеждает в том, что родила, но который впоследствии оказывается ребенком ее бывшего любовника Динарха от девушки, с которой он был обручен.

В первом акте этой пьесы рассказывается о тайнах профессии придворного, что вместе с отрывком из "Мостеллария" и несколькими фрагментами Алексиса, писателя средней комедии, дает нам некоторое представление о том, как они завлекали и соблазняли своих любовников, благодаря которым они, по-видимому, содержались в огромном состоянии и великолепии. В одной из пьес Теренция один из персонажей, говоря о поезде придворного, заявляет,

"Ducitur familia tota,

Vestispicæ, unctor, auri custos, flabelliferæ, sandaligerulæ,

Cantrices, cistellatrices, nuncii, [renuncii](#)²⁶⁵".

Греческая придворная обладала способностями, которых не ожидали и не допускали более добродетельные представители ее пола. Образование, в котором было отказано безупречной женщине, ей давалось с особой тщательностью. Петь, танцевать, играть на лире и лютне - вот те умения, которым придворную с ранних лет полностью обучали. Привычки частной жизни предоставляли широкие возможности для демонстрации подобных приобретений, так как очарование дружеских встреч у греков считалось несовершенным, если эти удовольствия не скрашивались демонстрацией талантов, которые принадлежали исключительно женщине. Но хотя одной этой утонченности было достаточно, чтобы вызвать восхищение греческой молодежи, непривычной к женскому обществу, и часто она обеспечивала великолепное заведение для опытного придворного, некоторые из этого класса охватывали гораздо более широкий круг образования; и, добавив к своим достижениям в изящных искусствах знание философии и способности к красноречию, они становились, таким образом обученные и воспитанные, спутниками ораторов, государственных деятелей и поэтов. Прибытие Аспазии в Афины, как говорят, произвело

изменения в нравах этого города и сформировало новую и замечательную [pg 159] способную эпоху в истории общества. Класс, к которому она принадлежала, имел в Афинах большее политическое значение, чем в любом другом государстве Греции; и хотя я едва ли верю, что Пелопоннесская война возникла из-за обид Аспазии, афинские придворные с их различными интересами часто упоминались в серьезных политических выступлениях, и их считали частью становления государства. Прежде всего, комические поэты были преданы их чарам, были знакомы с их нравами и часто испытывали на себе их хитрость и неверность; поскольку, будучи не в состоянии содержать их в их привычках тратить деньги, в результате часто предпочитали пышного старика или беспутного юношу. Хорошо известна страсть Менандра к Гликерии, а Дифил, у которого Плавт позаимствовал своего Руденса, совокуплялся с Гнатиной, прославленной как одна из самых живых и роскошных афинских [прелестниц](#)²⁶⁶. Соответственно, многие пьесы новой комедии получили свои названия от прославленных придворных; но из сохранившихся фрагментов не следует, что они обычно были представлены в выгодном свете или в меридиональном блеске своей красоты и [достижений](#)²⁶⁷. В латинских пьесах придворные нарисованы не столь одаренными в плане талантов или даже красоты, как можно было бы ожидать; но было необходимо изобразить их элегантными, очаровательными и дорогими, чтобы объяснить увлечение и гибель их любовников. Греки и римляне были в равной степени чужды вежливой галантности современной Европы и восторженной любви, которую, как говорят, рыцарство вдохновляло в средние века. Поэтому их сердца и чувства оставались без защиты и становились добычей таких женщин, как Фронезия из "Трукулента", которая представляет собой образ самой хищной и развратной представительницы своего класса, и чьи пороки не раскаиваются и не получают наказания в конце драмы. Динарха можно рассматривать как образ самого распутного греческого или римского юноши, однако он не подвергается какому-либо особому порицанию, и в конце концов он не исправляется и не получает должного наказания. Правда, доля дамы, которую он погубил и наконец согласился взять в жены, под угрозой уменьшения со стороны ее отца, но это, похоже, сказано лишь в порыве сиюминутного негодования.

Эта пьеса, при всех ее недостатках, как говорят, была очень любима [автором](#)²⁶⁸; она была очень популярной комедией в Риме. До нас она дошла в искаженном виде, что, возможно, лишило нас некоторых прекрасных сен [pg 160] тенций или острот, которыми восхищались древние; ведь, как заметил французский переводчик Плавта, их одобрение едва ли могло быть основано на интересе к сюжету, расположении инцидентов или морали, которую они внушали.

Характер Лолпула, слуги Белфонда-старшего в "Сквайре из Эльзатии" Шедуэлла, очевидно, был сформирован на основе характера Трукулента в этой комедии. Однако его роль, как и в оригинале, в основном эпизодическая, а основной сюжет, как будет показано далее, основан на "Адельфи" Теренция.

Вышеупомянутые пьесы - это двадцать драм Плавта, которые сохранились до наших дней. Но, кроме них, ему приписывают еще несколько комедий, ныне утраченных. Аулус [Геллий](#)²⁶⁹ упоминает, что в его эпоху было около ста тридцати пьес, которые проходили под именем Плавта; из них сохранилось около сорока названий с несколькими разрозненными фрагментами. Со времен Варро до времен Авла Геллия, кажется, было предметом значительных дискуссий, какие пьесы были подлинными; и, похоже, наиболее осведомленные критики пришли к выводу, что большая часть тех комедий, которые вульгарно выдавались за постановки Плавта, были подделками. Такое огромное количество было приписано ему, вероятно, потому, что он был главой и основателем великой

драматической школы; так что те произведения, которые он, возможно, просто ретушировал, стали полностью приписываться его перу. Как и в школах живописи, так и в драматическом искусстве, у знаменитого мастера могут быть ученики, которые перенимают его принципы. Он может дать план, который они заполнят, или завершить то, что они несовершенно выполнили. Под именем Рафаэля прошло множество картин, главными художниками которых были Джулио Романо и другие. "Нет сомнения, - говорит Аулус Геллий, - что те пьесы, которые, кажется, не были написаны Плавтом, но приписываются ему, были написаны некоторыми древними поэтами, а затем отретушированы и отшлифованы [им270](#)". Даже те комедии, которые были написаны в том же вкусе, что и его, стали называться "плаутинскими" (Fabulæ Plautinæ), подобно тому, как мы до сих пор говорим об эзоповой басне и гомеровском стихе. "Plautus quidem, - говорит Макробий, - ea re clarus fuit, ut post mortem ejus, comœdiæ, quæ incertæ ferebantur, Plautinæ tamen esse, de jocosum copia, [agnoscerentur271](#)". Таким образом, очевидно, что достаточное количество насмешек заклеило такое драматическое произведение, как постановка Плавта, в [pg 161] мнении толпы. Далее Геллий упоминает, что существовал некий автор комедий, которого звали Плавтий, и чьи пьесы с надписью "Plauti" считались написанными Плавтием и назывались Plautinæ от Plautus, хотя на самом деле их следовало бы называть Plautianæ от Plautius. Все это в достаточной степени объясняет огромное количество пьес, приписываемых Плавту и значительно ограниченных самыми учеными и умными критиками. Однако они очень сильно расходятся во мнениях относительно количества пьес, которые они признают подлинными. Одни, говорит Сервий, утверждают, что Плавт написал двадцать одну комедию, другие - сорок, третьи - [сто272](#). Геллий сообщает нам, что Луций Илий, самый ученый человек, придерживался мнения, что не более двадцати пяти были его [сочинения273](#). Варро написал работу под названием "Квестионы Плаутина", значительная часть которой была посвящена обсуждению подлинности пьес, обычно приписываемых Плавту, и результатом его исследования стало то, что двадцать одна из них, несомненно, должна быть признана подлинной. Впоследствии они были названы варроновскими, поскольку Варро отделил их от остальных, не вызывающих сомнений, и повсеместно признал, что они принадлежат Плавту. К двадцати одной варроновской пьесе относятся двадцать сохранившихся до наших дней, а также "Видулария". Эта комедия, по-видимому, первоначально была приложена к Палатинскому списку до сих пор существующих пьес Плавта, но была оторвана, поскольку в конце "Трукулента" мы находим слова "Vidularia [incipit274](#):" А Май недавно опубликовал некоторые фрагменты из нее, которые он нашел в Амброзианском списке. Похоже, Варро пользовался таким высоким авторитетом, что только те пьесы, которые получили его неоспоримое одобрение, были переписаны в MSS. как подлинные произведения Плавта; однако, похоже, сам Варро по какому-то случаю согласился с подлинностью некоторых других, побуждаемый их стилем юмора, соответствующим стилю Плавта. Он где-то упоминал, что "Сатурио" ("Обжора") и "Аддикт" ("Приговоренный") были написаны Плавтом в тот период, когда он трудился в качестве раба на ручной мельнице. Он также считал, что "Беотия" написана Плавтом; и Аулус Геллий соглашается с ним в [этом275](#), приводя некоторые стихи, произнесенные голодным паразитом, которые, по его словам, совершенно плаутинские и должны удовлетворить [pg 162] каждого человека, знакомого с Плавтом, в подлинности этой драмы. Из этого же отрывка Осаннус выводит аргумент, неблагоприятный для подлинности пьесы. Паразит восклицает против того, кто первым выделил часы и установил солнечные часы, которых в городе было так много. Осанн утверждает, что во времена Плавта в Риме не было солнечных часов и что день тогда делился не на часы, а на гораздо большие отрезки [времени276](#). "Нерволария" была одной из спорных пьес во времена Авла Геллия, а также "Фантазии". Геллий; а также "Фретум", который Геллий считает самым подлинным из [всех277](#). Варро в первой книге своих "Quæstiones Plautinæ" приводит

следующие слова Аттия, которые, как я полагаю, цитируются из его работы о поэзии и поэтах, озаглавленной "Дидаскалика". "Ибо ни Близнецы, ни Леоны, ни Кондалиум, ни Анус Плаути, ни Бис Компресса, ни Беотия, ни Коммориентес не были созданы Плавтом, но М. Аквилем". Однако из пролога к "Адельфии" Теренция следует, что "Коммориенты" были написаны Плавтом, взятым им из греческой комедии [Дифила](#)²⁷⁸. В противовес приведенному выше отрывку из Аттия и своему собственному мнению, выраженному в *Quæstiones Plautinæ*, Варро в своем трактате о латинском языке часто упоминает в качестве произведений Плавта пьесы, перечисленные Аттием, и различные другие; но это, вероятно, было сделано в знак уважения к общему мнению или в соответствии с обычным языком, и не имело целью противоречить тому, что он говорил в других местах, или наложить печать на характер подлинности произведений, которые он более намеренно объявил [поддельными](#)²⁷⁹.

Из приведенного обзора комедий Плавта можно составить представление об их общем объеме и характере. В каждом сюжете достаточно действия, движения и духа. Инциденты никогда не затягиваются, а стремительно ускоряют катастрофу. И все же, если рассматривать пьесы в массе, можно заметить значительное и, пожалуй, слишком большое единообразие в их фабуле. В основном они строятся на любви беспутного юноши к придворной даме, его найме рабыни, чтобы обмануть отца на сумму, достаточную для его дорогих удовольствий, и конечном открытии, что его любовница - свободнорожденная гражданка. Обвинение [pg 163] Плавта в однообразии персонажей, как и басен, было повторено без особого разбора. Портреты Плавта, следует помнить, были нарисованы или скопированы в то время, когда разделение труда и прогресс утонченности еще не привели к появлению различных описаний профессий и художников - врача, автора, адвоката - словом, всех тех персонажей, чьи привычки, особенности и прихоти снабдили современного Талия таким разнообразным материалом, а контрасты между ними придают друг другу такой рельеф, что ни одно индивидуальное изображение не требует карикатуры. Персонажи Алкмены, Эвклию и Периплектомены достаточно новы и не повторяются ни в одной из других драм; но даже в тех, которые он чаще всего использовал, есть достаточный диапазон и разнообразие: скупой старик, развратный молодой человек, развратный раб, хвастливый капитан, хищный придворный, угодливый паразит и бесстыдный сводник. О большинстве этих персонажей сделаны некоторые замечания, при этом упомянуты различные комедии, в которых они представлены. Суровый отец и легкомысленный юноша - это те роли, которые удались ему лучше всего, или, по крайней мере, те, которыми мы больше всего довольны. Капитан всегда кажется нам преувеличенным, а перемены, произошедшие в обществе и нравах, не позволяют нам, возможно, полностью проникнуться характерами раба, паразита и сводника; но в отцах и сыновьях он показал свое знание нашей общей природы и обрисовал их с самыми правдивыми и живыми штрихами. В первом из них борьба скупости и жестокости с отцовской привязанностью тонко продумана и смешана. Даже если в остальном это уважаемые персонажи, они всегда представлены как недолюбливающие своих жен, что не противоречило нравам греческого государства, в котором брак рассматривался просто как обязанность; и это было достаточно естественной чертой, представленной на театре нации, один из самых известных персонажей которой заявил в сенате, как принятую максиму, что римляне женятся не ради домашнего счастья, а чтобы вырастить солдат для республики.

Латинский стиль Плавта отличается живостью диалога, а также чистотой выражения, и был высоко оценен учеными римскими грамматиками, особенно Варро, который утверждает, что если бы Музы говорили по-латыни, они бы использовали его [дикцию](#)²⁸⁰; но, как заметил М. Шлегель, необходимо различать мнение филологов и мнение критиков и поэтов. Плавт писал

в тот период, когда [pg 164] его страна еще не имела ни письменного, ни литературного языка. Каждая фраза черпалась из живого источника разговоров. Эта ранняя простота казалась приятной и бесхитростной тем римлянам, которые жили в век чрезмерной утонченности и культуры; но это кажущееся достоинство было скорее случайностью, чем следствием поэтического искусства. Однако, если сделать некоторую поправку на это, не может быть никаких сомнений в том, что Плавт замечательно улучшил и усовершенствовал латинский язык по сравнению с той грубой формой, в которой он был сформирован Эннием. То, что он добился таких изменений, не мало примечательно. Плавт был почти современником отца римской песни - согласно большинству свидетельств, он родился рабом, часть своей жизни был обречен на тяжкий ручной труд, и, насколько мы знаем, он не пользовался покровительством Великого и не был принят в патрицианское общество. Энний же, если и не провел свою жизнь в достатке, то занимался почетной профессией и был избранным знакомым Катона, Сципиона Африканского, Фульвия Нобилиора и Лелия, самых ученых и образованных граждан Римской республики, чья беседа в их свободном общении, должно быть, дала ему преимущества, которыми Плавт никогда не пользовался. Но, возможно, обстоятельство его греческого происхождения, которое так способствовало его образованности и утонченности и подготовило его к столь возвышенному обществу, могло быть неблагоприятным для той исконной чистоты латинской дикции, которую умбрийский раб впитал из несмешанных фонтанов беседы и природы.

Считается, что главное достоинство Плавта заключается в остроумии и комической силе его диалогов; соответственно, строки в "Искусстве поэзии" Горация, в которых он высмеивает древних римлян за то, что они по глупости восхищались "плаутинскими продажами", вызывают большое осуждение у [критиков](#)²⁸¹. То, что остроумие Плавта часто вырождается в шутовство, грубость и колкости, - иногда даже в непристойность, - и что в своих постоянных попытках веселья он слишком часто пытается вызвать смех преувеличенными выражениями, а также экстравагантными действиями, нельзя отрицать, в [pg 165] деле. Это, я думаю, отчасти объясняется огромностью римских театров, масками и трубами актеров, которые должны были сделать карикатуру и гротескные изобретения необходимыми для создания должного эффекта, который при таком сценическом аппарате не мог быть создан, если только не переступить через скромность природы. Следует всегда помнить, что пьесы Плавта были написаны исключительно для представления, а не для чтения. Даже в наше время, после изобретения книгопечатания, величайшие драматурги - например, Шекспир - мало заботились о публикации своих пьес; и в каждом веке или стране, где процветала драматическая поэзия, она была предназначена для публичного представления и соответствовала вкусу неразборчивой публики. Это самый социальный из всех видов композиции; и тот, кто стремится к популярности или успеху в ней, должен покинуть уединение вдохновения ради мирской суеты.

Созерцательный поэт может найти свое наслаждение и награду в простом усилии воображения, но поэт драмы должен искать их в аплодисментах толпы. Он должен опуститься до людей, быть двигателем человеческих сердец и торжествовать благодаря живым и ежечасным страстям нашей природы. Во времена Плавта улыбки вежливого критика были недостаточны для латинского комедиографа, потому что в те времена в Риме было мало вежливых критиков; ему нужны были крики и смех толпы, которые могли быть полностью удовлетворены только самыми широкими ухмылками комедии. Соответственно, многие шутки Плавта - это то, что можно было ожидать от писателя, стремящегося соответствовать вкусам времени и, естественно, улавливающего дух рибалдизма, который преобладал.

В эпоху Плавта, да и долгое время после нее, общий характер римского остроумия заключался скорее в грубой и не очень либеральной сатире, чем в справедливом и умеренном высмеивании, сдерживаемом в рамках приличий и хороших манер. Например, излюбленной темой древних насмешек были телесные дефекты - решающее доказательство грубости юмора, тем более что это рекомендовалось правилами и обеспечивалось авторитетом величайших мастеров, как один из самых законных источников насмешек: "Est deformitatis et corporis vitiorum satis bella materies ad jocandum", - говорит Цицерон в своем трактате De [Oratore](#)²⁸². Бесчисленные шутки, которые там приводятся как производшие самые счастливые эффекты в баре, являются самыми жалкими каламбурами и колкостями, грубыми практическими шутками или личными размышлениями. Причину этого недостатка в изяществе остроумия и шуток Херд приписывает свободной и народной конституции Рима. Она, поставив всех граждан, по крайней мере [pg 166] в определенные периоды, на один уровень и распространив общий дух независимости, сняла те ограничения вежливости, которые накладываются страхом вызвать неудовольствие и которые только и могут обуздать разнузданность насмешек. Ораторы обращались к народу только в постоянных и непосредственных обращениях к нему, которые были необходимы в связи с формой правления. В таких случаях народные собрания должны были развлекаться грубыми насмешками, которые могли оказаться наиболее приемлемыми для них. Замысел вошел в привычку, ораторы, а за ними и народ, привыкли к грубым насмешкам во все времена, пока юмор не перешел с трибуны или форума в театр, где развлечение и смех народа были прямой и непосредственной целью, он был усилен до еще большей экстравагантности. Этот вкус, говорит Херд, в Риме также поощрялся и развивался благодаря праздничному разгулу, царившему в сезоны вакханалий и [сатурналий](#)²⁸³. Квинтилиан считает, что при определенном регулировании эти дни периодической свободы могли бы способствовать воспитанию правильного духа шутчества; но, как это было, они имели тенденцию витализировать и развращать его. Римская муза тоже воспитывалась на сатирических и деревенских выставках, память о которых до сих пор хранят популярные Exodia и Fabulae Atellanæ.

Таков был вкус публики, которой он должен был угодить, и которая собиралась в театре не для того, чтобы приобрести чистоту вкуса, а чтобы расслабить свой ум весельем и шуткой, и главной целью Плавта стало заставить своих зрителей смеяться; ради этого он жертвовал всеми другими соображениями. "Nec quicquam", - говорит Скалигер, - "veritus est, modo auditorem excitaret risu". Исходя из этого, он, должно быть, чувствовал, что скорее добьется успеха, подражая широкому веселью старой или средней комедии, чем тонким изяществам и изысканной живописи Менандра. Поэтому, хотя он обычно заимствовал свои сюжеты у авторов новой комедии, его остроумие и юмор в большей степени были свойственны старой, и Цицерон относил их к тому же разряду, что и юмор, оживлявший ее [сцены](#)²⁸⁴. Публика, для которой были написаны пьесы Плавта, могла понять и насладиться только представлением тех манер и острот, к которым она привыкла. Придирчивым критикам [pg 167] двора Августа поклонник Плавта мог бы ответить словами Антифана, греческого драматурга средней комедии, который, получив повеление прочитать одну из своих пьес Александру Македонскому и обнаружив, что постановка не понравилась царскому критику, так обратился к нему: "Я не удивляюсь, что ты не одобряешь мою комедию, ведь тот, кого она может развлечь, должен был присутствовать при тех сценах, которые в ней изображены. Он должен быть знаком с публичным юмором наших вульгарных обывателей, был знаком с нечистыми манерами наших придворных, был участником разгрома многих публичных домов, был не только актером, но и страдальцем в этих непристойных беспорядках. Обо всем этом вы не осведомлены, и виной тому скорее моя самонадеянность, когда я вторгся в ваш слух, чем недостаток верности, с которой я их [изобразил](#)²⁸⁵".

В самом деле, эта практика согласования со вкусами народа, если она и является недостатком, характерна для всех комических писателей. Аристофан, одаренный гораздо более высокими способностями, чем Плавт, и бывший не только изящным поэтом, но и острым сатириком, о чем свидетельствуют лирические части его "Лягушек", часто продавал свои таланты низменным удовольствиям толпы. Шекспир считал драму полностью народной и относился к ней именно так. Он принимал народную комедию такой, какой находил ее; и какие бы расширения или усовершенствования он ни вводил на сцене, они все равно были рассчитаны и придуманы в соответствии с духом его предшественников и вкусом лондонской публики. Когда во времена Карла в Англии воцарился вкус к рибаллам, "несчастный Драйден" склонил свой гений перед временем. Даже в утонченный век Людовика XIV о первом комическом гении своей страны говорили, что он достиг бы совершенства в своем искусстве,

"Si moins ami du peuple en ses doctes peintures,

Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,

Quitte, pour le bouffon, l'agreable et le fin,

И, без чести, Теренций союзник Табарина".

БУАЛО.

Лопес де Вега в своем труде "Искусство ставить комедии", написанном в 1609 году по заказу поэтической академии и содержащем свод законов современной драмы, признается, что, собираясь писать комедию, он отбросил все драматические предписания и писал исключительно для вульгарных людей, которые должны были платить за свои развлечения:

[pg 168]

"Когда он будет писать комедию,

Encierro los preceptos con seis llaves;

Сако к Теренсио и Плауто из моей студии.

Para que no den voces, porque suele

Dar gritos la verdad en libios mudos;

Y escribo por el arte que inventaron

Los que el vulgar aplauso pretendieron,

Porque como los paga el vulgo, es justo

Hablarle in necio para darle gusto".

Однако его снисходительное соответствие неизысканному вкусу своей эпохи не должно служить оправданием для непристойностей, которые ввел Плавт. Но хотя следует признать, что в этом отношении он заслуживает определенного порицания, его вина не столь велика, как принято считать. Комментаторы, действительно, часто проявляли удивительное усердие в выявлении аллюзий, которые не очень четко согласуются с простым и очевидным смыслом контекста. Редактор дельфийского Плавта не отбросил по этой причине более пяти страниц из двадцати пьес; и многие отрывки даже в них вряд ли могли бы оскорбить самого скрупулезного читателя. Некоторые из комедий, такие как "Каптиви" и "Тринуммус",

действительно свободны от каких-либо моральных возражений; и, за исключением "Казины", ни одна из них не является столь бестактной, как многие пьесы Массингера и Форда времен Якова I или Этериджа и Шадуэлла во времена правления Карла II и его преемника.

Главной целью Плавтуса было возбудить веселье толпы, и он, конечно, мало заботился о строгом сохранении драматических единств; для него было важнее вызвать яркую сцену, чем сохранить единство места. В "Аулулании" часть действия происходит в жилище скупца, а часть - в различных местах, куда он ходит, чтобы спрятать свое сокровище; в "Мостелларии" и "Трукуленте" сцена меняется от улицы до квартир в разных домах.

Но, несмотря на эти и другие нарушения, Плавт так очаровал народ остроумием и буффонадой своих сцен, что еще долго после того, как были впервые представлены более правильные пьесы Цецилия, Афрания и даже Теренция, он оставался любимцем сцены.

ЦЕЦИЛИЙ,

который первоначально был рабом, получил это имя вместе со своей свободой, сначала его называли подневольным именем [pg 169] [Statius286](#). Он был уроженцем Милана и процветал в конце VI века в Риме, пережив Энния, чьим близким другом он был, примерно на один год, что позволяет отнести его смерть к 586 году. Из пролога к "Гецире" Теренция, рассказанного от лица Амбивия, главного актера или, скорее, управляющего театром, мы узнаем, что, когда он впервые выпустил пьесы Цецилия, некоторые из них были сметены со сцены, а другие едва устояли; но, зная переменчивость судьбы драматических выставок, он снова попытался их выдвинуть. Его настойчивость позволила добиться полного и непредвзятого слушания, и они не перестали радовать; этот успех вдохновил автора на новые усилия в поэтическом искусстве, которое он почти забросил в порыве уныния. Комедии Цецилия, которых было тридцать, все утрачены, так что наше мнение об их достоинствах можно составить только на основе критики тех латинских авторов, которые писали до их гибели. Цицерон обвиняет в неуместности своего стиля и [языка287](#). Из "Послания к Августу" Горация мы можем узнать, каковы были народные настроения в отношении Сесилия.

"Vincere Cæcilius gravitate-Terentius arte".

Нелегко понять, как комический автор мог быть более серьезным, чем Теренций; и качество, применяемое к писателю этого амплуа, кажется довольно трудным для толкования. Но мнение, высказанное задолго до этого Варро, является своего рода комментарием к выражению Горация: "В аргументах", говорит он, "Cæcilius palmam poscit; in ethesi Terentius". Таким образом, под *gravitas* в применении к Сесилию мы можем достаточно правильно понимать серьезные и трогательные сюжеты его комедий; это еще больше подтверждается тем, что Варро в другом месте замечает о нем: "Pathe Trabea, Attilius, et Cæcilius facile moverunt." Веллеус Патеркул объединяет его с Теренцием и Афранием, которых он считает самыми превосходными комическими писателями Рима: "Dulcesque Latini leporis facetiæ per Cæcilium, Terentiumque, et Afranium, sub pari ætate, [nituerunt288](#)."

Многие пьесы Цецилия были взяты из Менандра; и Аулус Геллий сообщает нам, что они казались достаточно приятными и приятными, пока, будучи сравнены с их греческими образцами, они не показались довольно убогими и отвратительными, а остроумие

оригинала, которому они не могли подражать, [pg 170] полностью [исчезло](#)²⁸⁹. Соответственно, он сравнивает сцену в "Плоции" (или "Ожерелье") Цецилия с соответствующей сценой в "Менандре" и объявляет их столь же разными по яркости и ценности, как руки Диомеда и Глаука. Сравниваются сцены, в которых старый муж жалуется, что его жена, богатая и некрасивая, вынудила его продать красивую женщину-рабыню, к которой она ревновала. Эта глава Аулуса Геллия очень любопытна, поскольку она дает нам более полное, чем у любого другого писателя, представление о том, как латинские комические поэты копировали греков. Если судить по этому единственному сравнению, выходит, что, хотя римские драматурги подражали происшествиям и улавливали идеи своих великих мастеров, их произведения не были полностью переводами или рабскими версиями: Мысль часто поворачивается в другое русло, чувства часто выражаются по-другому, а иногда многое сокращается или вовсе опускается.

АФРАНИЙ,

хотя и выбирал римские сюжеты, отчего его комедии назывались "Тогатæ", был подражателем манеры Менандра.

"Dicitur Afranî toga convenisse Menandro".

Действительно, он сам признает в своих "Сочинениях", что многие сюжеты он заимствовал у Менандра и других греческих писателей.

"Fateor, sumpsî non a Menandro modo,

Sed ut quisque habuit, quod conveniret mihi;

Quod me non posse melius facere credidi".

[Цицерон](#)²⁹⁰ называет Афрания гениальным и красноречивым писателем. Авсоний в одной из своих эпиграмм говорит "facundi Afranî". Его также хвалит Квинтилиан, который, однако, порицает его за развратные похождения, которые он представлял на [сцене](#)²⁹¹, из-за чего, возможно, его сочинения были приговорены к [pg 171] пламени папой Григорием I. Названия сорока шести его пьес были собраны Фабрицием, а несколько фрагментов были отредактированы Стивенсом. Один из них, в пьесе под названием "Селла", где говорится, что мудрость - дитя опыта и памяти, был высоко оценен Аулуsom Геллием, и, как можно [предположить](#)²⁹², был введен в пролог, произнесенный от лица самой Мудрости: "Usus me genuit m materia".

"Usus me genuit, mater peperit Memoria:

Sophiam vocant me Graii; vos Sapientiam".

Также часто цитируются следующие строки из "Вопиющего":

"Si possent homines delinimentis capi,

Omnes haberent nunc amatores anus.

Ætas, et corpus tenerum, et morigeratio,

Hæc sunt venena formosarum [mulierum](#)²⁹³."

ЛУСЦИЙ ЛАВИНИЙ,

также последователь Менандра, был современником и врагом Теренция, который в своих прологах сатирически отзывался о его неосмотрительных переводах с греческого: "Qui bene, vertendo et eas describendo male

"Qui bene, vertendo et eas describendo male,

Ex Græcis bonis, Latinas fecit non [bonas](#)²⁹⁴".

В частности, из пролога к "Формиону" мы узнаем, что он любил выводить на сцену неистовых юношей, совершающих все те излишества глупости и рассеянности, которые, как предполагается, порождаются бурной любовью. Донат рассказал нам о сюжете своей "Фазмы", который был заимствован у Менандра. Некая дама, у которой до замужества была дочь, плод тайной связи с человеком, живущим в доме, примыкающем к дому ее мужа, проделала отверстие в стене собственного жилища, чтобы сообщаться с тем, в котором жили ее бывший любовник и дочь. Чтобы этот вход казался освященным местом для семьи мужа, она украсила его гирляндами и затеняла ветвями деревьев. К этому проходу она ежедневно ходила как бы для того, чтобы совершить богослужение, но на самом деле для того, чтобы добиться свидания со своей [pg 172] незаконнорожденной дочерью. У ее мужа от прежней жены был сын, живший в доме отца, который однажды, случайно заглянув в проем, увидел девушку; поскольку она обладала почти сверхъестественной красотой, он был поражен благоговением, как при виде духа или божества, отчего пьеса получила название "Фазма". Юноша, узнав, что она смертная, воспылал к ней неистовой страстью и, наконец, сочетался с ней, с согласия отца и к большому удовольствию матери. Есть еще одна пьеса Менандра, которая также была тщательно подражена Лусцием Лавинием. Плавт, как мы видели, заимствовал свой "Тринуммус" из "Тезауруса Филемона". Но Менандр также написал Тезаурус, который был скопирован Лавинием. Один старик в своем последнем завещании распорядился, чтобы через десять лет после его смерти его сын принес возлияния к памятнику, под которым он должен был быть похоронен. Юноша, растратив свое состояние, продал землю, на которой стоял этот памятник, старому скряге. По истечении десяти лет блудный сын послал к могиле слугу с положенными подношениями, согласно предписаниям покойного отца. Слуга обратился к новому владельцу с просьбой помочь ему открыть памятник, в котором они обнаружили клад золота. Скупой владелец земли завладел сокровищами и оставил их у себя под предлогом, что положил их там для безопасности во время народных волнений. Однако на него претендует молодой человек, который вместе с ним обращается в суд; сюжет комедии состоит главным образом в ходе судебного [процесса](#)²⁹⁵, драматическое ведение которого было высмеяно Теренцием в прологе к "Евнуху", поскольку, вопреки обычаю и правилам всех судов, автор представил ответчика, заявляющего о своем праве на сокровища, прежде чем истец объяснил свои притязания и привел основания для своего требования. Часть старой шотландской баллады "Наследник Линна" имеет любопытное сходство с сюжетом этой пьесы о Лусции Лавинии.

Турпилий, Трабея и Аттилий - имена комических писателей, живших в конце шестого и начале седьмого века от основания Рима. Об этих и других современных драматургах сейчас трудно сказать больше, чем о том, что их произведения исчезли, и повторить несколько разрозненных случайных критических замечаний, сделанных Варро или Цицероном. К ним, вероятно, можно отнести "Вакхарию", "Секуса", "Корникуларию", "Паразита" и бесчисленное множество других комедий, названия которых сохранились благодаря грамматике [pg 173] rians. О таких произведениях, некогда любимых на римской сцене, сохранилось немного воспоминаний, да и те можно найти лишь в отдельных и несовершенных цитатах схолиастов.

Иногда от одной пьесы сохранились многочисленные отрывки, но они настолько отрывочны, что не дают нам ни представления о басне, к которой они относятся, ни возможности судить о совершенстве драматических персонажей. В целом они представляют собой столь малую часть непрерывного диалога, что мы едва ли можем составить суждение даже о стиле и манере поэта или о красоте его стихосложения. Все, что сейчас представляет ценность в этих фрагментах, - это несколько кратких моральных сентенций и несколько примеров той *vis comica*, которая заключается в гениальном и сильном повороте выражения в языке оригинала.

Нетрудно объяснить огромное количество драматических произведений, которые, как мы видим, были поставлены в Риме в первые века Республики. Литература может поддерживаться двумя способами: покровительством выдающихся личностей, как это было во времена Мекена и Лоренцо Медичи; или поощрением большой литературной публики, как это сейчас вознаграждается в современной Европе. Но в Риме литература еще не пользовалась покровительством императора или любимого министра, и до изобретения книгопечатания, которое только и могло обеспечить широкое распространение его произведений, поэт едва ли мог заработать себе на жизнь каким-либо способом, кроме как устраивая популярные развлечения на сцене. За них всегда щедро платили эдилы или другие распорядители общественных увеселений. Соответственно, поэт почти безраздельно отдавался этому виду сочинительства, а неисчерпаемые драматические запасы, приготовленные для него в Греции, давали ему огромные возможности.

ТРАБЕЯ.

Пьесы Квинта Трабеи, которые, как предполагается, в основном принадлежат к классу, называемому *Togatæ*, часто цитируются грамматиками и с одобрением упоминаются Цицероном. В частности, он высоко оценивает строки, в которых этот поэт так приятно описывает доверчивость и чрезмерное удовлетворение влюбленного

"*Tantâ lætitiâ auctus sum ut mihi non constem:*

Nunc demum mihi animus ardet.

Lena, delinita argento, nutum observabit meum-

Quid velim quid studeam: adveniens digito impellam januam:

[pg 174]

Fores patebunt-de improvise Chrysis, ubi me aspexit,

Alacris obviam mihi veniet, complexum exoptans meum;

Mihi se dedet.-Fortunam ipsam anteibo fortunis meis²⁹⁶".

Имя Трабеи было использовано в известном обмане, который Муретус совершил над Иосифом Скалигером. Скалигер превозносил себя за способность различать характерные стили античных писателей. Чтобы заманить его в ловушку, Муретус показал ему несколько стихов, притворившись, что получил их из Германии, где они были переписаны из древней рукописи, приписываемой К. Трабеа.

"Здесь, *si querelis, ejulatu, fletibus,*

Medicina fieret miseriis mortalium,

Auro parandæ lachrymæ contra forent:

Nunc hæc ad minuenda mala non magis valent

Quam Nænia præficæ ad excitandos mortuos:

Res turbidæ consilium, non fletum, [expetunt297](#)."

Скалигер был настолько обманут, что впоследствии привел эти стихи в качестве строк из пьесы Гарпаса, написанной К. Трабеа, в первом издании своего Комментария к диалогам Варро "De Re Rustica", чтобы проиллюстрировать неясное выражение своего автора: "Quis enim, - говорит он, - tam aversus a Musis, tamque humanitatis expers, qui horum publicatione offendatur". Муретус, не удовлетворившись этой злобной выходкой, впоследствии прислал ему еще несколько стихов, к которым приписал имя Аттия, выражающее, но более размыто, ту же мысль. Скалигер в своем следующем издании Варро опубликовал их вместе с прежними строками как фрагменты из CEnomaus, трагедии Аттия и плагиата из Трабеи, отметив в конце примечания: "Fortasse de hoc nimis". Муретус ничего не говорил в течение двух лет; но в конце этого периода он опубликовал томик своих собственных латинских стихов, а вместе с ними, под названием Afficta Trabeæ, оба набора стихов, которые [pg 175] он таким образом выдал Скалигеру за несомненные остатки античности. Вся история самозванства была полностью раскрыта в примечании: оба стихотворения, как было признано, были версиями фрагмента, приписываемого одними Менандру, а другими Филемону, начинающегося: -Εἰ τα δακρυα ἦμιν, к.т.л. Они также были переведены на латынь [Наугериусом298](#).

Прогресс времени, опустошение войнами и вмешательство периода варварства, которые лишили нас стольких драматических произведений римлян, к счастью, пощадили шесть пьес из

ТЕРЕНЦИЯ,

которые, возможно, являются наиболее ценными остатками, дошедшими до нас среди произведений античности. Этот прославленный драматург, услада и украшение римской сцены, родился в Карфагене, примерно в 560 году от Рождества Христова. Каким образом он появился или был привезен туда, точно неизвестно. В ранней юности он был вольноотпущенником некоего Теренция Лукана в этом городе, чье имя увековечено лишь славой его раба. Получив свободу, он стал другом Лелия и младшего Сципиона [Африканского299](#). Его "Андрия" была поставлена только в 587 году - через два года, согласно Евсевийской хронике, после смерти Цецилия; Что, к сожалению, ставит под сомнение приятный анекдот, записанный Донатом, о его появлении в жалком одеянии в доме Сесилия, чтобы прочитать свою комедию этому поэту, которого, как ничтожного человека, усадили на низкий табурет, пока он не поразил его несравненным изяществом и элегантностью Андрии, когда его усадили на диван и пригласили принять участие в ужине ветерана драматического искусства. Некоторые авторы предполагают, что Теренций читал свою комедию не Сесилию, а другому [человеку300](#); или, поскольку "Андрия" не является бесспорно его первой комедией, это может быть одна из других, которые он читал [Сесилию301](#). Если допустить, что Евсевийская хроника точна в дате, которую она устанавливает для смерти Цецилия, то вполне возможно, что Теренций мог написать и прочитать ему свою "Андрию" за два [pg 176]

года до ее представления. Поставив на сцене шесть комедий, Теренций уехал из Рима в Грецию, откуда уже не вернулся. Способ его смерти, однако, совершенно неясен. По одним данным, он погиб в море во время своего путешествия из Греции в Италию, взяв с собой сто восемь комедий, переведенных им у Менандра: по другим - он умер в Аркадии от горя из-за потери тех комедий, которые он отправил по морю в Рим. Как бы то ни было, смерть его наступила в раннем тридцатичетырехлетнем возрасте, в 594 году от постройки города.

"Андрия", поставленная в 587 году, является первым по времени и, как правило, первым по достоинству произведением Теренция. Как и большинство других его комедий, она имеет двойной сюжет. Она состоит из "Андриана" и "Перинфа" Менандра; но не похоже, что Теренций взял основной сюжет из одной из этих греческих пьес, а второстепенный - из другой. Он использовал и то, и другое для создания своей главной фабулы, а персонажей, на которых основан основной сюжет, добавил из своего собственного изобретения или из какой-то третьей пьесы, ныне нам неизвестной.

В начале пьесы Симо, отец Памфила, сообщает Сосию о любви своего сына к Гликерии. Вследствие того, что весть об этой привязанности распространилась за границей, Хремес отказывается от своей дочери, которая ранее была обещана Памфилу в жены: Симо, однако, все еще делает вид, что готовится к свадьбе, чтобы точнее выяснить состояние привязанности сына. Харин, любовник дочери Хрема, в отчаянии от перспективы этого союза, но его успокаивают заверения Памфила, что он сделает все возможное, чтобы помешать ему. К этому времени Давус, раб Памфила, узнает, что брак его господина на самом деле не предполагается, и, поняв, что это предлог, советует Памфилу заявить, что он готов подчиниться приказам отца. Гликерия тем временем рождает ребенка, но Симо считает, что ее роды - уловка Давуса, чтобы удержать Хрема от согласия на брак его дочери с Памфилом. Однако в конце концов Симо убеждает его дать согласие. Таким образом, Памфил поставлен в сложнейшую дилемму перед всеми сторонами. Его любовница, Гликерия, и ее слуги считают его лжецом, а Харин думает, что он обманул его; и поскольку он дал свое согласие на брак, он не может оправдаться перед своим отцом или Хремом за то, что не заключил его. Отсюда его гнев [pg 177] против Давуса и новые уловки раба, чтобы помешать бракосочетанию. Он подговаривает Хрема подслушать разговор между ним и Мизис, служанкой Гликерии, о ребенке, которого ее госпожа родила Памфилу, и Хрем в результате мгновенно разрывает помолвку. В этой ситуации появляется Крито, чтобы предъявить права на наследство Хризиды, предполагаемой сестры Гликерии. Он сообщает, что Гликерий, потерпевший кораблекрушение в младенчестве, был сохранен своим родственником, отцом Хрисиды; из его подробностей выясняется, что она - дочь Хрема. Таким образом, больше нет никаких препятствий для ее брака с Памфилом, а другая дочь Хрема, разумеется, соединяется с Хариним.

Длинное повествование, с которого начинается "Андрия", как и другие пьесы Теренция, и которое является составной частью самой драмы, прекрасно по стилю и не может не вызывать интереса к персонажам. Мы видим, как Симо сочувствует и даже восхищается Гликерией, и чувствуем, что, убедившись в ее достойном происхождении и характере, он предпочел бы ее всем другим, даже дочери Хрема. Гликерия, правда, не появляется на сцене, но ее реальное появление вряд ли могло бы добавить интереса, который внушает ее несчастное положение. Симо - образец прекрасного отца. Он не так легко обманывает своих рабов, как большинство стариков у Плавта; и его нрав не переходит, как у многих других персонажей пьес Теренция, ни в чрезмерную суровость, ни в преступную снисходительность. Его наблюдения поразительно справедливы и являются естественным языком возраста и опыта. Хремес, другой старик, не разделяет нашего интереса с Симо, но

мы видим достаточно его доброго нрава, чтобы сочувствовать его счастью от обретения дочери. Памфил интересен своей нежностью к Гликерии и уважением к отцу. Давус поддерживает характер проницательного, хитрого, проницательного раба; он всецело предан интересам Памфила, но часто комично удерживается от осуществления своих уловок из-за страха перед плетью своего старого хозяина. Удачно представлена и роль Крито: Его опасения, что его заподозрят в стремлении получить наследство, на которое он не имеет права, и его неловкие чувства, когда он приходит претендовать на богатство родственницы с подозрительным характером, искусно раскрыты. Даже сплетни и нелепая лесть повитухи Лесбии превосходны. Поэт также проявил немалую изобретательность в изображении характера Хризиды, которая должна была быть сестрой Гликерии, но умерла [pg 178] до начала действия. В первой сцене он представляет ее долгое время добродетельно боровшейся с неблагоприятной судьбой и в конце концов погрязшей в пороке скорее под давлением бедности, чем из-за развращенности воли; а затем, в патетическом рассказе Памфила о его последнем разговоре с ней, мы постепенно получаем приятное впечатление о ее характере и забываем о ее ошибках ради ее приятных качеств. Все это было необходимо для того, чтобы у нас не сложилось невыгодного представления о Гликерии, которая жила с Хрисисом, но впоследствии стала женой Памфила и была признана дочерью Хрема.

Эта пьеса была имитирована в "Андреинне" Барона, знаменитого французского актера. Латинские имена сохранены в драматических персонажах, а первый, второй и пятый акты почти переведены из Теренция. Однако в четвертом акте вместо того, чтобы прервать брак из-за уловки Давуса, Гликерия, услышав сообщение о лживости своего любовника, выбегает на сцену, бросается к ногам Хрема и уговаривает его разорвать задуманный брак между его дочерью и Памфилом. Но, несмотря на то, что события почти те же, диалог написан плохо и очень далек от изящной легкости и простоты Теренция.

Стил "Сознательные любовники" - лучшее подражание "Андрею". Английская пьеса, как помнится, начинается так же, как и латинская комедия: сэр Джон Бевил рассказывает старому слуге, что обнаружил любовь своего сына к Индиане, незнакомой и чужой девушке, по его поведению на маскараде. Сообщение об этой привязанности едва не приводит к разрыву брака между молодым Бевилом и Люсиндой, дочерью Силанда. Юный Бевил успокаивает Мирта, любовника Люсинды, уверяя его, что он категорически против этого брака. Тем не менее, он притворяется перед отцом, что готов выполнить его желание, а сам тем временем пишет Люсинде, прося ее отказаться от его руки. Миртл, узнав об этой переписке и не понимая ее сути, вспылал ревностью и посылает Бевилу вызов. Силэнд, на которого сэр Джон все еще давит, чтобы он выдал свою дочь замуж, ждет Индиану, чтобы выяснить точный характер ее отношений с Бевилом. Она подробно рассказывает ему свою историю, а когда он упоминает о вероятности скорого заключения брака, в порыве страсти срывает браслет, по которому Силэнд узнает, что это дочь, которую он потерял и которая, когда [pg 179] отправлялась к нему в Ост-Индию, попала во французскую гавань, где впервые встретила с молодым Бевилом.

Английский переводчик "Теренция" замечает: "Стил развернул свой сюжет с большим искусством, чем его предшественник, но сильно уступает ему в обрисовке характеров. Симо - самый законченный персонаж латинского произведения, но сэр Джон Бевил, который ему соответствует, совершенно незначителен. Молодой Бевил - самый трудоемкий персонаж "Сознательных любовников", но он уступает Памфилу. Его обман лучше удастся Теренцию, чем Стиллу. Мнимое согласие Бевила на брак не имеет никаких последствий, а его честная диссимуляция, как он ее называет, меньше соответствует философскому складу его характера, чем природной чувствительности Памфила. Кроме того, поведение последнего

смягчается тем, что его подтолкнули к этому искусные подстрекательства Давуса, который исполняет нижнюю часть стратагем, тогда как Бевил полностью предоставлен самому себе". Бевил, действительно, несмотря на свою утонченность и формальность, восхищение писателями-моралистами и "очаровательное видение Мирзы, с которым он советуется по утрам", в значительной степени напоминает Платона-Скапина. Индиана, соответствующая Гликерии, представлена с большим эффектом, чем дамы во французских пьесах, подражающих Теренцию. Однако ее срывание украшений в порыве отчаяния в финале слишком жестоко. Это не согласуется с остальными чертами ее характера; и мы чувствуем, что она не сделала бы этого, если бы автор не пришел к выводу, что браслет был необходим для признания ее дочерью Силанда. Сюжетная линия в английском варианте пьесы, пожалуй, лучше, чем в латинском. Миртл играет роль, более существенную для основной фабулы, чем Харинус; и его характер лучше отличен от характера Бевила, чем характер двух влюбленных в Андрии. Роль Симбертона, другого любовника Люсинды, которому благоволят миссис Силенд, придумана самим Стилом; и, конечно, также придуманная Бевилом хитрость, в которой Миртл и Том выдают себя за адвокатов, а Миртл впоследствии изображает сэра Джеффри Симбертона, дядю своего соперника.

Андрия также подсказала сцены из "Подкидыша" Мура, связанные с любовью молодого Бельмонта и признанием Фиделии дочерью сэра Чарльза Реймонда.

Евнух". Хотя в наше время "Андрия" является самой любимой пьесой Теренция, в Риме "Евнух" был самым популярным из всех его спектаклей, и он получил за него 8000 сестерций, самое большое вознаграждение, которое когда-либо получал [поэт](#)³⁰². В "Андрии", действительно, [pg 180] много изящества и деликатности, и немного нежности; но "Евнух" настолько полон живости и огня, что почти искупает своего автора от известного порицания Сезара, что в его драмах не было *vis comica*.

Главная часть "Евнуха" взята из одноименной пьесы Менандра, но персонажи паразита и капитана перенесены в нее из другой пьесы Менандра, которая называется "Колакс". Существовала также старинная пьеса Невия, основанная на "Колаксе", но Теренций в своем прологе отрицает, что был обязан этим представлением.

Сцены "Евнуха" построены таким образом, что основной сюжет вводится второстепенным, который поначалу выглядит как главный. На сцену выводится Федрия, выражающая свое негодование по поводу того, что ее исключили из дома придворного Таиса ради Фрасо, единственного хвастуна-капитана, представленного в пьесах нашего автора. Однако Таис удается убедить Фетрию, что она примет Фразо только на два дня, чтобы получить от него в дар девицу, которая изначально принадлежала матери Таис, но после ее смерти была продана капитану. Фередрий, соперничая в подарках с Фрасоном, дарит своей госпоже эфиопского евнуха. Младший брат Фэдрии по имени Херея, случайно увидев служанку, подаренную Фрасоном Таис, влюбляется в нее и с помощью хитрости раба своего отца Пармено в качестве евнуха вводится в дом Таис, где не во всем соответствует принятому на себя характеру. После отъезда Хереи его приключение было раскрыто, и Пифия, служанка Таис, в отместку за обман Пармено, рассказывает ему, что Херея, будучи обнаруженным, собираются сделать именно тем, за кого он себя выдавал. Пармено, поверив этому сообщению, сообщает отцу Хереи, который тут же бросается в дом Таис (куда к тому времени успел вернуться его сын) и, избавившись от внезапных опасений, тем охотнее соглашается на брак Хереи с девушкой, которую он обманул и которая, как теперь выяснилось, была афинской гражданкой и сестрой Хрема. В этом пароксизме хорошего настроения он также соглашается, чтобы Фередрия оставила Таис своей любовницей. Фрасо и его паразит Гнато, потерпев неудачу при нападении на дом Таис, заключают соглашение, и, по уговорам Гнато,

Фрасо принимается в общество Фэдри и получает возможность разделить с ним благосклонность Таис.

Таким образом, в Eunu [pg 181] chus, строго говоря, три сюжета, но они смешаны с неподражаемым искусством. Ссора и примирение Таис и Фэдри способствуют браку Хереи с Памфилой, девушкой, подаренной Фрасо Таис. Этот подарок снова вызывает ссору между Фэдрией и Таис и дает повод для самозванства Хереи. Досадно, что то уважение, с которым древние драматурги относились к единству места, помешало зрителям увидеть то, что было бы весьма комично: отец обнаруживает своего сына в одежде евнуха в доме Таис, рассказ о которой был брошен в повествование. В заключение Фрасо с согласия Фэдры разрешается разделить благосклонность Таис; но, как отмечают Ла Харп³⁰³ и Колман³⁰⁴, и как, должно быть, чувствует каждый, кто читает пьесу, такое завершение едва ли соответствует нравам джентльменов, и подразумевает крайнюю подлость со стороны Фэдры принять его в свое общество или позволить ему разделить благосклонность своей госпожи, только чтобы он мог оплатить часть расходов на ее содержание.

Драма, однако, полна живости и интриг. На протяжении всей пьесы автор развлекает нас своими любезностями, и ни в одной сцене не обнаруживается, что его фонд развлечений исчерпан. Большинство персонажей также удачно обрисованы. Предполагается, что под Таис Менандр изобразил свою собственную любовницу Гликерию. Об общем характере ролей паразита и хвастливого капитана уже кое-что говорилось в драмах Плавта, но Теренций значительно усовершенствовал и улучшил эти любимые персонажи своего предшественника. Гнато владеет гораздо более тонким и искусным способом низкопоклонства, чем прежние льстецы, и поддерживает свои отношения с покровителем, в то же время смеясь над ним и живя за его счет. Во второй сцене второго акта он хвастается, что является основателем нового класса паразитов, которые заискивают перед людьми удачливыми и неглубокомысленными, лишь умиляясь их капризам и восхищаясь их словами, вместо того чтобы зарабатывать себе на жизнь ударами, насмешками компании и всевозможными оскорблениями, как древняя раса паразитов, которых Плавт описывает как избиваемых, пинаемых и издевающихся по своему усмотрению: - "Et hîc quidem".

"Et hîc quidem, hercle, nisi qui colaphos perpeti

Potis parasitus, frangique aulas in caput,

Vel ire extra portam trigeminam ad saccum libet."

[pg 182]

Новый паразит, представителем которого можно считать Гнато, был обрисован в образах Теофраста и имеет больше сходства с шекспировским Озриком или с классом паразитов, описанных Ювеналом как заражающих семьи Великих в последние века Рима³⁰⁵. Хвастливый капитан Фрасо в "Евнухе" достаточно смешон, чтобы веселить публику, не предаваясь экстравагантному бахвальству пиргополинцев. Сцена в четвертом акте дает самое живое представление о самомнении и смешном тщеславии этого солдата, который, собрав несколько рабов, притворяется, что командует ими, как будто они составляют многочисленную армию, и принимает на себя все повадки генерала. Эта роль так продумана, что ничто не могло бы более удачно способствовать тому, чтобы он выглядел смешным, хотя он не говорит ничего экстравагантного или выходящего за рамки того, что естественно было бы ожидать из уст простака. Новой чертой в характере Фрасо является его любовь к повторению своих шуток и страсть к тому, чтобы им восхищались как остроумцем не меньше, чем воином. Пожалуй, нигде не найти более правдивого изображения пылкой и

нескладной страсти любви, чем то, что дано нам в образе Федрии. Гораций и Персий, задавшись целью разоблачить и преувеличить ее безрассудства, не могли представить себе ничего сверх этого. Первый, правда, в третьей сатире своей второй книги, где он дает картину распущенности влюбленных, скопировал часть диалога, введенного в начале "Евнуха".

Однако любовь Федрии и Хереи - это скорее темперамент, чем чувства: Следовательно, Евнух уступает Андрию в деликатности и нежности; но в нем нет недостатка в отрывках, которые превосходят его в этих высших качествах. Аддисон [заметил](#)³⁰⁶, что просьба Федрия к своей госпоже, когда он покидает ее на несколько дней, неподражаемо красива и естественна: "Egone quid velim".

"Egone quid velim?

Cum Milite isto præsens, absens ut sies;

Dies noctesque me ames: me desideres:

Me somnies: me expectes: de me cogites:

Me speres: me te oblectes: mecum tota sis:

Meus fac sis postremo animus, quando ego sum tuus".

Это требование было довольно непомерным, и у Таис были основания ответить: - Me miseram!

Итальянское подражание Евнуху есть в "Таланте", комедии Аретина, в которой придворный, давший [pg 183] название пьесе, соответствует Таис, а ее любовник Орфинио - Федрии, - характерные повадки обоих оригиналов тщательно соблюдены в копии. Юноша, переодетый девушкой, представлен Ла Таланте Тинкой, Фразо из пьесы, который, будучи возмущен обращением, которое он получил от придворного, замышляет, как и Фразо, военное нападение на ее дом; и, хотя он легко отбит, ему разрешено в заключение, в связи с его богатством и щедростью, продолжать делить с Орфинио благосклонность Ла Таланты.

В "Евнухе" Теренция больше смазливости, чем в других его спектаклях, и поэтому, возможно, Фонтен выбрал его как наиболее подходящую драму для своего подражания. Его "Евнух", как он справедливо замечает в своем предисловии, "не более чем посредственная копия превосходного оригинала". Фонтен, вместо того чтобы приспособить происшествия к парижским нравам, как Мольер и Регнар в своих восхитительных подражаниях Плутусу, сохранил старинные имена и место действия. Первая часть - это просто перевод с латыни, за исключением того, что характер Таис смягчен: из придворной дамы она превратилась в кокетку. Следующим отступлением от оригинала является отсутствие рассказа Хереи об успехе своего дерзкого предприятия, вместо которого Фонтен ввел свою Херею, признающуюся Памфиле в почтительной и уважительной любви. В развязке драматического сюжета французский автор сильно отходит от Теренция. В нем нет ничего от тревоги за Херею, которую служанка Таис передала Пармено, а тот сообщил отцу: Старик лишь просит Пармено уговорить сыновей жениться: - "Il se veut desormais desormais".

"Il se veut desormais tenir close et couvert,

Приласкай, погладь по ногам, келька Брю, что его радует,

Conter son jeune temps, et banqueter a son aise."

Это желание исполняется вдвойне: благодаря открытию того, что Памфил имеет почтенное происхождение, и примирению Федрии с Таис. Внося такие изменения в развязку и в какой-то мере приспособлявая ее к чувствам эпохи, я удивлен, что французский автор сохранил ту часть договора с Фрасо, по которой он должен оставаться в обществе Фэдрии только для того, чтобы быть обманутым и осмеянным.

Евнух также является источником Le Muet Брюйса и Палапрата, которые работали вместе, как наши Бомонт и Флетчер, и внесли такие изменения в латинскую драму, которые они считали целесообразными в их эпоху и в их стране. В этой пьесе, впервые поставленной в 1691 году, молодой человек, который [pg 184] притворяется немым, представлен в качестве пажа в доме, где живет его хозяйка. Но хотя эфиопский евнух, который был государственным предметом у древних, мог привлечь воображение Таис, вряд ли французская графиня так уж хотела получить в подарок немного пажа. Сцены, в которых доверчивого отца заставляют поверить, что его сын потерял дар речи от любви и колдовства, и камердинер, переодетый в доктора, убеждает его, что единственное средство от немоты - немедленный союз с объектом его страсти, неправдоподобны и перегружены. Характер паразита опущен, а вместо Фрасо мы имеем грубоватого морского капитана, который защитил Зайду, когда ее потеряли родители.

Единственное английское подражание "Евнуху" - "Белламира, или Любовница", неудачная комедия сэра Чарльза Седли, впервые напечатанная в 1687 году. В этой пьесе действие происходит в Лондоне, но в остальном почти нет изменений в происшествиях; и нет никаких новшеств, кроме заговора Белламиры и Мерримена об ограблении Дэнджерфилда, хвастливого капитана пьесы, инцидент, очевидно, заимствованный из "Генриха IV" Шекспира.

Heautontimorumenos. Главный сюжет этой пьесы, которая в целом кажется мне наименее удачной попыткой подражания Теренцию и которая из всех его пьес наиболее чужда нашим нравам, заимствован, как и в предыдущей драме, у Менандра. Свое греческое название она получила от добровольного наказания, которому подвергает себя отец, доведший сына до изгнания чрезмерной суровостью, и мстящий ему, удаляясь в деревню, где он питается только самой тяжелой пищей и пашет землю своими руками. Однако глубокие родительские страдания Менедема, которыми открывается пьеса, составляют лишь незначительную ее часть, так как во втором акте возвращается сын Глиния, а затем в драму вплетаются другие происшествия комического характера. План, согласно которому любовницу Клитфо привели в дом и Менедемуса, и его соседа Хрема в образе любовницы Глинии, породил несколько забавных ситуаций: однако уловки раба Сира, чтобы обмануть двух стариков, слишком замысловаты и гораздо менее изобретательны, чем аналогичные в большинстве других латинских пьес. Однако одна из его хитростей, направленная на то, чтобы растопить сердце Хрема, убедив его в том, что Клитфо считает себя не его сыном, заслужила одобрение; особенно подготовка к этой уловке, когда, мудро решив, что лучше всего будет способствовать навязыванию тот, кто сам де [pg 185] выжил, он, прежде всего, заставляет Клитфо поверить, что он не сын своего предполагаемого отца.

Сам Теренций в прологе назвал эту пьесу двойной, вероятно, имея в виду два сюжета, которые она содержит. Юлий Скалигер нелепо полагает, что она была названа так потому, что одна половина пьесы была представлена вечером, а другая - на следующее утро³⁰⁷. Более правдоподобным было предположение, что первоначальный сюжет греческой пьесы был прост и состоял только из характера мучителя Менедема, любви его сына Клиния к Антифиле и открытия истинного положения его госпожи; но Теренций добавил к этой единственной басне, либо из своего собственного изобретения, либо из какой-то другой

греческой пьесы, страсть Клитфо к Вакхиде и уловки раба, чтобы получить деньги от старого [Хремеса](#)³⁰⁸. Эти две басни соединены поэтом с большим искусством и образуют двойную интригу, вместо простого аргумента греческого оригинала.

Дидро решительно возражает против основного сюжета, давшего название этой пьесе, и против характера отца-самоучки. Трагедия, говорит он, представляет отдельные характеры, такие как Регул, Орест и Катон; но главные герои комедии должны представлять класс или вид, и если они будут только напоминать отдельных людей, то комическая драма вернется к тому, чем она была в своем младенчестве: "Mais on peut dire," продолжает он, "que ce pere là n'est pas dans la nature. Une grande ville fourniroit a peine dans un siecle l'exemple d'une affliction aussi bizarre." С другой стороны, в "Зрителе" ³⁰⁹ отмечается, что, хотя во всей драме нет ни одного отрывка, который мог бы вызвать смех, она от начала до конца является самой совершенной картиной человеческой жизни, которая когда-либо была представлена.

Среди французских критиков разгорелся спор о том, сохранилось ли в "Геавтонтиморумене" единство времени и места. В 1640 году Менаж вступил в разговорный спор на эту тему с аббатом д'Обиньяком, с которым он в тот период жил в самых близких дружеских отношениях. Последний, выступавший за самое строгое толкование единств, впервые изложил свои аргументы в письменном виде, но без своего имени, в своем "Discours sur la troisieme comedie de Terence; contre ceux qui pensent qu'elle n'est pas dans les regles anciennes du poeme dramatique". Менаж ответил ему в своем "Reponse au discours," &c.; и в 1650 году он опубликовал оба в своих "Miscellanea", [pg 186] без разрешения автора "Discours". Это, а также некоторые неуважительные выражения, использованные в "Ответе", смертельно обидели аббата, который в 1655 году написал ответ на ответ, озаглавленный "Теренция Справедливая и т. д. против ошибок господина Жилья Менажа, адвоката в Парламенте". Такое обозначение Мейстра оказалось непереносимым для чувств Менажа. Услышав, что трактат изобилует оскорбительными выражениями, он публично и торжественно заявил, что никогда не будет его читать; но затем, когда некоторые добродушные друзья убедили его прочесть, он по совести посоветовался с казуистами Сорбонны и Коллегии иезуитов; и, наконец, прочитав его с их одобрения, он написал полный ответ, который был опубликован только после смерти его противника.

В этих различных трактатах аббат утверждал, что единство времени наиболее строго сохраняется в "Heautontimorumenos", поскольку во время представления должно пройти меньше двенадцати часов - самый большой промежуток времени, до которого, по правилам драмы, оно может быть законно продлено. Конечно, он приводит аргументы и цитаты, склоняющиеся к тому, чтобы максимально ограничить период драматического действия. В третьей сцене второго акта говорится *vesperascit*, а в первой сцене третьего акта - *Luciscit hoc jam*. Аббат, придавая термину *vesperascit* значение "уже ночь", считал, что действие началось в семь или восемь часов вечера, когда Менедом вернулся в Афины со своей фермы; Что место действия драмы должно происходить во время Пифигии, или праздника Вакха, проводимого в апреле, когда между сумерками и рассветом проходит не более девяти часов; что праздник продолжается всю ночь, и что никто из персонажей не ложится спать, так что непрерывность действия нарушается не больше, чем единство времени. Менаж, напротив, утверждает, что на драматическое действие должно отводиться не менее пятнадцати часов, но это продление не означает нарушения драматического единства, которое, согласно предписаниям Аристотеля, не было бы нарушено, даже если бы на него было отведено двадцать четыре часа. Однако он с успехом доказывает, что необходимо отвести не менее пятнадцати часов. По его словам, пьеса открывается рано вечером, когда Менедом еще трудится на своем поле. Праздники были в феврале; и он доказывает, что события, которые

следуют после того, как объявляется, что *Luciscit*, должны были занять целых три часа. Некоторые из персонажей, по его мнению, удалились на отдых, но в действии не осталось пустоты, так как двое влюбленных, Вакхис и рабы сидели [pg 187] и придумывали свои любовные уловки. Мадам Дасье приняла мнение Обиньяка, которое она подкрепила ссылкой на гравюру на дереве в очень древнем MS, хранящемся в Королевской библиотеке, где изображен Менедом, оставивший работу в поле и уносящий свои орудия земледелия.

Поэт, возможно, осознавая, что действие этой комедии было исключительным, и что драматические единства не были сохранены в самом строгом смысле этого слова, видимо, постарался компенсировать эти недостатки введением многих прекрасных моральных сентенций и той чистотой стиля, которая отличает все его произведения, но которая, возможно, наиболее ярко сияет в "*Neautontimorumenos*".

Та часть сюжета этой комедии, где любовница Клитофо вводится как любовница Клиния в дом обоих стариков, дала начало комедии Чепмена "Все дураки", которая была впервые напечатана в 1605 году, 4то., и была любимой постановкой в свое время. В этой пьесе по уловке Ринальдо, младшего сына Марка Антонио, в дом их отца вводится дама по имени Грациана, состоявшая в частном браке с его старшим братом Фортунио, и ей разрешается оставаться некоторое время в доме их отца, убеждая его, что она жена Валерио, сына одного из его соседей, который женился на ней вопреки желанию своего родителя, и что было бы актом доброты дать ей приют, пока не будет достигнуто примирение. Таким образом, Фортунио наслаждается обществом своей невесты, а Валерио, ее мнимый муж, в то же время получает прекрасную возможность продолжить свои ухаживания за Беллонорой, дочерью Марка Антонио.

Адельфи". Обычно предполагается, что основной сюжет этой драмы взят из "Адельфой" Менандра; но оказывается, что Алексис, дядя Менандра, также написал комедию под названием "Адельфой"; так что, возможно, изящная латинская копия была в равной степени обязана дядиной и племянниковой постановке за деликатность характеров и очарование диалогов. Однако в прологе нам сообщают, что та часть драмы, в которой девушка-музыкант отрывается от пандера, взята из "Синапотнесконт" Дифила. Эта комедия, хотя ее версия теперь утрачена, была переведена Плавтом под названием "Коммориенты". Однако он опустил эпизоды, связанные с девушкой-музыкантом, и Теренций воспользовался этим упущением, чтобы вплести их в основной сюжет своей восхитительной драмы - "*Minus existimans laudis proprias scribere quam Græcas transferre*".

[pg 188]

Название, которое, как предполагается, является несовершенным, происходит от имени двух братьев, от контраста характеров которых зависит главная тема и развлечение пьесы. Демей, старший, живший в деревне, провел свои дни в бережливости и труде и отличался суровой щедростью. Младший брат Мичио, напротив, отличался снисходительным и щедрым нравом. Будучи холостяком, он усыновил старшего сына своего брата Эсхина, которого воспитал без особых ограничений в поведении. Ктесифой, другой сын Демей, получил строгое воспитание от своего отца, который хвастался регулярным и нравственным поведением этого ребенка, что, по его мнению, так сильно контрастировало с излишествами того, кто воспитывался под руководством его брата. В конце концов Эсхин отнимает девушку-музыканта у торговца рабами, в чьем владении она находилась. Отсюда новое негодование Демей и новое самодовольство системой воспитания, которой он придерживался вместе с Ктесифой: Отсюда и глубочайшее огорчение несчастной девушки, которой Эсхин обещал жениться, а также ее родственников этим доказательством его отчужденной привязанности.

Однако в конце концов выясняется, что Эсхин сбежал с девушкой-музыкантом по наущению своего брата Ктесифо. Пьеса завершается союзом Эсхина с девушкой, с которой он был обручен, и полной переменой нравов Демее, который теперь настолько полностью обращается в систему Микио, что позволяет сыну оставить девушку-музыканта в качестве своей любовницы.

Таким образом, сюжет "Адельфиды" можно считать двойным; но интерес, который проявляет Эсхинус к любовнице Ктесифо, объединяет их любовь так естественно, что их едва ли можно считать отдельными или самостоятельными; а детали, с помощью которых осуществляется заговор, продуманы с таким бесконечным мастерством, что интрига по крайней мере четырех актов "Адельфиды" проведена более искусно, чем интрига любой другой пьесы Теренция. В начале пьесы Мичио вызывает своего слугу Сторакса, которого он послал разыскать Эсхина; но так как слуга не появляется, Мичио делает вывод, что юноша еще не вернулся с места, где он ужинал предыдущим вечером, и, как следствие, испытывает всю нежную тревогу отца по поводу отсутствующего сына. Эта тревога дает нам некоторое представление о характере молодого человека и объясняет интерес Мичио к его благополучию, не показывая при этом слишком явного искусства и замысла автора. Его беспокойство, естественным образом заставляя его задуматься о положении семьи и о сомнительной роли, которую он [pg 189] себе отвел, приводит к менее неловкому, чем обычно, одному из тех длинных солилоквиев, в которых домашние дела оратора объясняются им ради зрителей. Затем вводится Демее, только что узнавший по прибытии в город, что Эсхин унес девушку-музыканта. Его характер и преобладающие чувства ярко выражены в рассказе, который он дает об этом возмущении, останавливаясь на каждой мелочи и преувеличивая проступки Эсхина. Этот отрывок также приобретает дополнительную изюминку и смак при повторном прочтении пьесы, когда становится известно, что сын, которого так хвалили, в основном виноват. Горе матери девушки, которая была обручена с Эсхином, и искреннее негодование ее верного старого слуги Геты очень интересны. Беседа Мичия со своим приемным сыном, после того как он узнал обстоятельства этой связи, необычайно красива. Его деликатный упрек юноше в недоверии, в том, что он не сообщил ему о состоянии своего сердца, штрихи доброго юмора, мягкости и привязанности, которые прослеживаются в каждой строчке диалога Мичио, а также естественные вспышки страсти и бесхитростный стыд Эсхина, пожалуй, более характерны для нежного и элегантного гения Теренция, чем любая другая сцена в его драмах. Но триумф комического искусства - это градация гнева и огорчений Демее, его совершенная убежденность в трезвости сына, который, как его убеждает Сир, проявил крайнее негодование поведением Эсхина и в отвращении уехал в деревню, а на самом деле он в это время сидел на пиру; затем его недоумение, когда он не нашел его на ферме, и он узнал, что Эсхин, нарушив права свободной гражданки, собирался жениться на ней, хотя у нее не было доли. Даже встреча с Сиром в состоянии алкогольного опьянения усиливает его гнев, вызванный всеобщим распутством и экстравагантностью семьи. В конце концов, кульминация событий завершается тем, что он узнает, что девушка-музыкант была похищена ради его любимого сына, и застает его на карусели с беспутной семьей своего брата.

Этим инцидентом басня, естественно, завершается, и, возможно, стоит пожалеть, что Теренций не закончил драму также третьей сценой пятого акта, где Демее врывается на развлечение. Обращение Демее, которым заняты остальные сцены, вытекает из предшествующих событий. За время действия пьесы ему пришлось пережить немало огорчений - его гнев, жалобы и советы были оставлены без внимания и внимания, он видел, как его брата любят и преследуют, а сам он оказался отверженным; но такая перемена в давно укоренившихся привычках вряд ли могла [pg 190] произойти за столь короткий срок

или в результате одного урока, каким бы ярким и важным он ни был. Его покладистость также неловка, а щедрость, очевидно, вот-вот перейдет в изобилие.

Но если все это неуместно, то что мы скажем о грубой нелепости, когда Мичио, холостяк шестидесяти пяти лет, женится на старухе, матери невесты Эсхина (которую он не видел ни разу), просто из угождения своим друзьям, у которых, похоже, не было никаких мотивов для такой просьбы, кроме того, что она была одинока, за ней некому было ухаживать и она давно перестала быть родной...

-- "Parere jam diu hæc per annos non potest:

Nec, qui eam respiciat, quisquam est; sola est."

Мичио все это время был представлен как обладатель такого количества рассудительности, здравого смысла и знаний о мире, что эта последняя экстравагантность разрушает интерес, который мы ранее испытывали к этому персонажу. Донат, который в своем превосходном комментарии к Теренцию дал нам несколько любопытных сведений о том, как он изменил свои комедии по сравнению с греческим оригиналом, говорит, что в пьесе Менандра старый холостяк не испытывает никакого нежелания вступать в брачные отношения: "Apud Menandrum, Senex de nuptiis non gravatur". Английский переводчик Теренция считает, что латинский поэт, заставив Мичио сначала выразить отвращение к предложенному браку, улучшил свою модель; но мне кажется, что это только делает его беспредельное самодовольство более неправдоподобным и смешным. Действительно, несоответствие и непоследовательность заключительных сцен "Адельфи" были настолько велики, что один из поздних немецких переводчиков Теренция предположил, что они не являются составной частью обычной комедии, а на самом деле представляют собой Exodium, своего рода послесловие, в котором персонажи предыдущей пьесы обычно представлены в гротескных ситуациях и с перегруженными красками³¹⁰.

Таков сюжет "Адельфи" и происшествия, с помощью которых достигается развязка. Что касается персонажей пьесы, то Эсхин прекрасно изображает элегантную непринужденность и безразличие прекрасного джентльмена. Однако в одной из сцен он представлен как влюбленный, полный нежности и остро чувствующий все тревоги, страхи и эмоции страсти, которой он охвачен. В ролях Демеи и Миция автор нарушил предписание Горация относительно драматического характера:

[pg 191]

-- "Servetur ad imum

Qualis ab incepto processerit, et sibi constet".

Однако на протяжении четырех актов грубость Демеи хорошо контрастирует с мягкостью Мичио, чья любовь и пристрастие к приемному сыну чрезвычайно приятны. "Один из великих театральных ресурсов, - говорит Гиббон, - это противопоставление и контраст характеров, которые таким образом демонстрируют друг друга. Суровость Демеи и покладистость Мичио бросают взаимный свет; и мы не могли бы так хорошо познакомиться с мизантропией Альцеста, если бы не модный покладистый характер Филинта³¹¹". Соответственно, в современной драме мы часто видим, что если один из любовников - весельчак, то другой - серьезен; как Франкли и Беллами в "Подозрительном муже" или Абсолют и Фолклэнд в "Соперниках". Однако в "Адельфи" контраст, пожалуй, слишком

прямой, и слишком постоянно навязчивый для внимания зрителей. Он имеет вид того, что в письменной речи называется антитезой, а в драматургии оказывает такое же влияние, как эта фигура в композиции. Дидро в своем "Очерке драматической поэзии" также возражает против этих двух контрастных персонажей, что, будучи нарисованными с одинаковой силой, моральный замысел драмы становится двусмысленным; и что у нас возникает нечто вроде того же чувства, которое каждый испытывал при чтении "Мизантропа" Мольера, где мы никогда не можем сказать, кто из них больше прав - Альцест или Филинт, или, правильнее говоря, больше всех заблуждается. - "On diroit," continues he, "au commencement du cinquieme acte des Adelphes, que l'auteur, embarrassé du contraste qu'il avoit établi, été contraint d'abandonner son but et de renverser l'interet de sa piece. Но вот он прибыл: он не боится больше интересоваться; и после того, как Мисион вышел против Демеи, он заканчивается, не зная, кто он. On desireroit presque un troisieme pere qui tint le milieu entre ces deux personnages, et qui en fit connoitre le vice".

Однако не исключено, что подобная неопределенность как раз и была намерением Теренция или, скорее, Менандра. Вероятно, их целью было показать недостатки, вытекающие из каждого способа воспитания, и, таким образом, путем легкого умозаключения указать на золотую середину, которую должны сохранять отцы; ведь если Демея неоправданно сурова, то потворство Микио чрезмерно, а его попустительство расстройством Ктесифо, которые он даже помогал ему поддерживать, столь же предосудительно, как и необычные чувства, которые он произносит в начале комедии: - [pg 192]

[pg 192]

"Non est flagitium, mihi crede, adolescentulum

Scortari, neque potare; non est: neque fores effringere."

Это, хотя выламывание дверей было обычным проявлением галантности, является, надо признать, довольно вольной моралью. Но некоторые из чувств в драме не менее замечательны своей уместностью и знанием чувств и обстоятельств человечества, например,

"Omnes, quibus res sunt minus secundæ, magis sunt, nescio quomodo,

Suspiciosi: ad contumeliam omnia accipiunt magis;

Propter suam impotentiam se semper credunt negligi."

И далее

"Ita vita 'st hominum, quasi, quum ludas tesseris;

Si illud, quod maxime opus est jactu, non cadit,

Illud, quod cecidit forte, id arte ut corrigas.

* * * * *

Nunquam ita quisquam bene subducta ratione ad vitam fuit,

Quin res, ætas, usus, semper aliquid adportet novi,

Aliquid moneat, ut illa, quæ te scire credas, nescias;

Et quæ tibi putâris prima, in experiundo repudies".

Пьеса, обладающая столькими достоинствами, как "Адельфи", вряд ли могла не стать объектом частого подражания со стороны современных драматургов. Обычно говорят, что Мольер позаимствовал из "Адельфи" свою комедию "Школа мари", где братья Сганарель и Арист, люди совершенно противоположных взглядов, воспитывают двух молодых дам, вверенных их попечению, по разным системам; один из них позволяет им должную свободу, а другой, желающий жениться на своей подопечной, применяет постоянную сдержанность, которая, однако, не мешает ей ухитриться сбежать с любимым любовником. Основное сходство заключается в характерах двух опекунов, в некоторых дискуссиях, которые они ведут вместе о своих противоположных системах управления, и в некоторых наблюдениях в солилоkvиях над глупостью друг друга. Так, например, Демей, суровый брат Теренция, восклицает:

-- "О Юпитер!

Hancine vitam! hoscine mores! hanc dementiam!

Uxor sine dote veniet: intus Psaltria est:

Domus sumptuosa: adolescens luxu perditus:

Senex delirans. Ipsa, si cupiat, Salus,

Servare prorsus non potest hanc [familiam312](#)".

Подобным образом, Сганарель, соответствующий персонаж Мольера: - [pg.33]

[pg 193]

"Quelle belle famille! un vieillard insensé!

Une fille maitresse et coquette suprême!

Des valets impudents! Нет, Carecce тем более

Не в силах вырваться, потеряв смысл и разум,

A vouloir corriger une telle [maison313](#)."

В самом деле, если бы не мельчайшее сходство отдельных отрывков, я бы считал вероятным, что Мольер был обязан главной идеей своей комедии второй сказке о восьмой ночи Страпаролы, итальянского романиста XVI века, у которого он, несомненно, позаимствовал сюжет своей восхитительной комедии "Школа женщин". Однако главное развлечение в "Школе мари", состоящее в том, что Изабель жалуется своему опекуну Сганарелю на своего любовника Валера, было подсказано третьей новеллой, происходящей в третий день "Декамерона" Боккаччо.

Гораздо более близкое подражание "Адельфи", чем мольеровская "Школа Марис", можно найти в "Школе Перес" Барона, автора "Андриенны". Гений этого знаменитого актера, похоже, был скован копированием с Теренция, что лишило его драму всякой оригинальности, и в то же время его изменения таковы, что делают ее лишь несовершенным изображением "Адельфи". Поэтому хотелось бы, чтобы он более точно следовал римскому поэту или, подобно Мольеру, отклонился от него еще дальше. Его появление на сцене Клариссы и Памфилы, любовниц двух молодых людей, имеет не лучший эффект, чем введение Гликерии в "Андриенну". Характеры Теламона и Алкея так изменены, что не сохранили ни силы, ни деликатности Микио и Демей; а перемена нрава, которой

подвергается суровый отец в пятом акте, не была ни отвергнута, ни сохранена: Он соглашается с предложениями о счастье своих детей, но его покладистость явно вынужденная и саркастическая, и в конце концов, в порыве дурного настроения, он разрывает всякую связь со своей семьей:

"J'abandonne les Brus, les Enfants, et le Frere;

Я не хочу, чтобы они страдали без ужаса,

Et je les donne tous au diable de bon cœur".

Дидро, очевидно, ориентировался на персонажи Мичио и Демеи, рисуя образы месье д'Орбессона и Ле Командора в своей "Комедии Лармуа" под названием "Перец из семьи". Сцены между Pere de Famille и его сыном, Сент-Альбином, который долгое время тайно посещал Софи, [pg 194] известную девушку в бедных обстоятельствах, кажется, сформированы на прекрасном диалоге, уже упомянутом, который проходит между Мичио и его приемным ребенком.

Адельфи также является местом действия комедии Шэдвелла "Сквайр из Альсатии". Спенс в своих "Анекдотах" [314](#) утверждает со слов критика Денниса, что история, на которой построен "Сквайр из Альсатии", была подлинным фактом. То, что весь сюжет основан на фактах, мне кажется очень маловероятным, так как он наиболее близко совпадает с сюжетом "Адельфи". Сэр Уильям и сэр Эдвард Белфонд - это два брата, а Белфонд старший и младший соответствуют Эсхину и Ктесифо. Главное изменение, на которое, вероятно, ссылался Деннис, - это повышение значимости роли, отведенной Белфонду-старшему; он, приехав в Лондон, попадает в сети всевозможных банкротов и мошенников, жителей Алсатии (Уайтфрайарс), и с помощью их ухищрений его чуть ли не втягивают в брак с миссис Термагант, женщиной с дурным характером и бешеным нравом. Роль Белфонда-младшего гораздо менее приятна, чем роль Эсхина. Его отношение к Лючии в финале демонстрирует жестокосердную неверность, которую мы не склонны прощать, тем более что не испытываем никакого интереса к его новой любовнице, Изабелле. В целом, хотя сюжеты почти одинаковы, тон чувств и настроений очень различен, и английская комедия так далека от латинского оригинала, как самая грубая вульгарность может быть далека от самой простой и куртуазной элегантности. Однако "Сквайр из Эльзаса" поначалу пользовался большим успехом в качестве эпизодической пьесы. В ней были открыты жаргонные термины, которые до этого не были известны никому, кроме самих мошенников, и она во многом способствовала тому, что большое гнездо злодеев в метрополии стало регулироваться государственной [властью](#) [315](#).

В "Холерике" Камберленда главные персонажи, хотя он, кажется, отрицает это в своем посвящении к "Детракциону", также прослеживаются после персонажей "Адельфи". Любовные интриги, правда, другие, но роли сводных братьев, Манлове и Найтшейда (человека-холерика), явно сформированы на основе Мичио и Демеи; контрастное воспитание, но схожее поведение двух сыновей Найтшейда, один из которых был усыновлен Манлове, и ярость отца, уличившего любимого сына в любовной интриге, явно подсказаны поведением Эсхина и Ктесифо.

Филантропические речи Мичио были постоянным [pg 195] ресурсом как для французских драматургов, так и для наших, и было бы бесконечно долго перечислять различные подражания его чувствам. Особое сходство с ними имеют речи Кно'велла в пьесе Бена Джонсона "Каждый человек в своем уме". Его речь, начинающаяся словами

"Есть способ завоевать больше [любви316](#),"

очевидно, основана на знаменитом отрывке из "Теренция".

"Pudore et liberalitate liberos" и т. д.

Гецира - Несколько пьес Теренция вряд ли можно назвать комедиями, если под этим термином понимать драмы, вызывающие смех. Они относятся к тому жанру, который французы называют *serieux*, и, возможно, являются истоком комедии *larmoyante*. События человеческой жизни, по большей части, не вызывают ни глубоких огорчений, ни смеха; и при драматическом изображении таких происшествий действие должно продвигаться вперед за счет неловкостей и недоумений, которые, хотя и ниже трагического пафоса, не рассчитаны на возбуждение веселья. Дидро, который, кажется, был большим знатоком произведений Теренция, считает, что "Гецира, или Свекровь" должна быть причислена к серьезным драмам. В ней нет ни буффонады, ни проделок рабов, ни нелепого паразита, ни экстравагантного хвастуна-капитана, зато есть прекрасная и восхитительная картина частной жизни и тех бедствий, которые нарушают "ровное течение домашней радости". Она была взята из пьесы Аполлодора, но, как сообщает нам Донат, была сокращена из греческой комедии, - в оригинале было представлено много вещей, которые в подражании только упоминаются. В "Гецире" молодой человек по имени Памфил долгое время отказывался жениться из-за своей привязанности к придворной Вакхиде. Однако отец вынуждает его выбрать себе жену, чья мягкость и скромное поведение вскоре отучают его от любовницы. Памфил вынужден на некоторое время покинуть дом, его жена, под предлогом ссоры со свекровью, уходит из дома отца, и Памфил, вернувшись домой, обнаруживает, что она родила ребенка, отцом которого, как он предполагал, он быть не мог. Мать жены умоляет его скрыть ее позор, что он и обещает; проявляя необычайное сыновнее благочестие, он называет причиной того, что не привел ее домой, капризное поведение, в котором она была виновна по отношению к его матери. Та, в кон [pg 196] последовательности, предлагает ему удалиться в деревню. Памфил впал в крайнее недоумение, и все благовидные предлоги не принять жену оказались неудачными, отец подозревает, что он возобновил сношения с Вакхидой. Он посылает за этой придворной, которая отрицает существование какой-либо переписки с его сыном; желая очистить характер и обеспечить счастье своего бывшего любовника, она предлагает подтвердить свои показания перед семьей жены Памфила. Во время беседы, которую она в результате получает, мать этой дамы замечает на ее руке кольцо, которое когда-то принадлежало ее дочери и которое Вакхис теперь признается, что получил от Памфила, как кольцо, которое он взял у девушки, которую он нарушил, но никогда не видел. Таким образом, Памфил узнает, что женщина, которой он нанес эту травму до брака, была его собственной женой, и что он сам был отцом ребенка, которого она только что родила.

Фабула этой пьесы более проста, чем в других спектаклях Теренция, во всех из которых он прибегал к ухищрениям двойных сюжетов. Возможно, именно этим отчасти объясняется то, что она не имела успеха ни в первом, ни во втором представлении. При первом представлении в 589 году оно было прервано из-за того, что зрители покинули театр, привлеченные более интересными боксерскими поединками и танцами на канатах. Бой гладиаторов имел такой же печальный эффект, когда его попытались показать снова в 594 году. Прославленный актер Л. Амбивий, воодушевленный успехом, который он испытал при возрождении осужденных пьес Цецилия, решился поставить их на сцене в третий [раз317](#), когда они были приняты с большим вниманием и часто повторялись. Тем не менее, большинство старых критиков и комментаторов говорят о ней как о значительно уступающей другим пьесам Теренция. Епископ Херд, напротив, в своих заметках о Горации утверждает,

что это единственная из его комедий, написанная в истинно древнегреческом стиле, и что за подлинную красоту драматического замысла, а также за приятную связность фабулы она должна казаться каждому читателю с истинным вкусом самой искусной и изысканной из всего собрания. Некоторые сцены, несомненно, очень тонко проработаны, например, сцена между Памфилом и его матерью, когда он впервые подозревает о позоре своей жены, и сцена, в которой об этом ему рассказывает мать его жены. Отрывок второй сцены первого акта, содержащий изображение любезной жены, которой удалось вырвать из сердца мужа любовь к беспутному придворному [pg 197] тезану, вызвал большое восхищение. Но, несмотря на эти частичные красоты и хваленую простоту сюжета, в ведении басни, как мне кажется, не хватает умелого управления; и если набросок прекрасен, то он, конечно, не так хорошо заполнен, как можно было бы ожидать от вкуса автора. В начале он вводит лишнюю роль Филотиса (который не имеет никакого отношения к сюжету и никогда не появляется в дальнейшем) только для того, чтобы выслушать рассказ об обстоятельствах и положении тех, кто является главными лицами в драме. Несколько необычно и то, что Памфил, когда мать рассказала ему об оскорблении, нанесенном его жене, не вспомнил о своем собственном приключении и тем самым не заподозрил истинных обстоятельств. Это сообщение также должно было, как это, вероятно, и было в греческом оригинале, образовать сцену между Памфилом и матерью его жены; но вместо этого Памфил вводится, рассказывая сам себе весь разговор, который только что прошел между ними. В конце концов, развязка басни раскрывается еще одним длинным солилоkvитом придворного. Действительно, все пьесы Теренция изобилуют солилоками, введенными очень неумело; и ни в одной из них он не ошибся так сильно, как в "Гецире". Жена Памфила, персонаж, который должен вызывать наибольший интерес, вообще не появляется на сцене; вся пьеса проходит в спорах между свекровью и двумя отцами. Характеры этих стариков - отцов Памфила и его жены - отнюдь не противопоставлены друг другу, как в "Адельфи", и почти не имеют ни малейших различий. Оба они жадные и страстные, готовые выплеснуть свое дурное настроение на жену и детей и оправдать их, когда их обвиняют другие. Необычная и деликатная ситуация, в которой оказался Памфил, представляет его в интересном и выгодном свете. Он хочет скрыть случившееся, но едва ли способен на хитрость. Пармено, раб Памфила, ленивый любознательный персонаж, с юмором держится на протяжении всей пьесы в постоянной занятости и полном неведении. Мягкий характер Сострата и прекрасное поведение Вакхиды показывают, что в этой пьесе Теренций попытался внести новшество, введя добрую свекровь и честную придворную, цель которой - приобрести репутацию, не похожую на ту, что принадлежит к ее профессии. Из писем Алкифрона и Афинейя следует, что во времена Менандра действительно существовала греческая придворная по имени Вакхида, отличавшаяся от других представителей своего сословия бескорыстием и сравнительной скромностью поведения. Это обстоятельство, дополненное [pg 198] фактом написания Менандром пьесы под названием "Гликерия" (так звали его любовницу), заставляет нас предположить, что греческие комедии иногда представляли не только общий характер придворного, но и отдельных представителей этой профессии; И что, возможно, Вакхида Аполлодора и его подражатель Теренций были придворными этого имени, которые отвергли роскошные предложения персидского сатрапа, чтобы остаться верной любовницей бедного [Менеклида](#)³¹⁸.

Пьеса "Формио", как и предыдущая, была переведена с греческого Аполлодором, который называл ее "Эпидиказоменос". Теренций назвал ее Phormio, от паразита, чьи ухищрения составляют основу комедии и связывают ее двойной сюжет. В этой пьесе два брата уехали за границу, оставив дома сына, одного из которых звали Антифой, а другого Федрием, под присмотром их слуги Геты. Антифон, влюбившись в женщину явно низкого происхождения, чтобы жениться на ней и в то же время правдоподобно оправдаться перед отцом за свое

поведение, уговаривает Формиона взять на себя роль ее покровителя. Формион подает иск против Антифона как ближайшего родственника, и тот, не найдя защиты, согласно афинскому закону, обязуется жениться на предполагаемой сироте. Примерно в то же время Фередрий, другой юноша, влюбился в девушку-музыканта, но у него не было денег, чтобы выкупить ее у торговца рабами. Старики, вернувшись домой, были сильно обескуражены известием о женитьбе Антифона, ведь между ними была договоренность, что он должен жениться на своей кузине. По предложению Геты Формий пользуется этим бедственным положением, чтобы раздобыть денег на выкуп музыкальной девушки Федрии. Он соглашается взять жену Антифона к себе, если получит с ней долю, которую, получив, тут же выкладывает на покупку любовницы Федрии. После осуществления этих замыслов выясняется, что жена Антифона - дочь его дяди от женщины с Лемноса, с которой у него была любовная связь до брака, и что она приехала в Афины во время его отсутствия в поисках своего отца. Это выясняется в конце третьего акта, но пьеса неосмотрительно затягивается, после того как основной интерес исчерпан, попытками стариков вернуть долю, которая была отдана Формиону, и страхом Хрема, чтобы история его интриги на Лемносе не стала известна его жене. После открытия пьеса затихает, несмотря на все попытки автора [pg 199] поддержать интерес к произведению силой приятности и юмора.

Двойной сюжет этой пьесы, как говорят, объединен тем, что оба они зависят от роли паразита. Но это не является достаточным объединением ни для трагедии, ни для комедии. Поэтому я не могу согласиться с Колманом, "что построение басни чрезвычайно искусно" или что "она содержит живость интриги, возможно, даже превосходящую таковую в "Евнухе", особенно в катастрофе". Дикция, - продолжает он с большей правдой, - чиста и изящна, а первый акт написан так же целомудренно, как и сам "Самомучитель". Характер Формио тонко отделен от характера Гнато и прорисован лучше, чем роль любого паразита у Плавта. Наусистрата - живая зарисовка строптивой жены, а Хремес - превосходный портрет мужа-курицы, более соответствующий стилю современной драмы, чем, пожалуй, любой персонаж античной комедии, за исключением скупца Плавта. Есть также несколько отдельных сцен и отрывков, заслуживающих всяческой похвалы, например, описание естественной и простой красоты в лице Фаннии, а также сцена, в которой Гета и Федрия пытаются внушить мужество Антифону, ошеломленному внезапным приездом своего [отца319](#)".

Любопытно, что эта пьеса, которая, по словам Доната, основана на страстях, почти слишком высоких для комедии, должна была породить самую фарсовую из всех пьес Мольера - "Четырехлистник Скапена", знаменитую, хотя поначалу и неудачную, где он, вопреки своему обыкновению, скорее бурлескнул, чем придал достоинство происшествиям оригинала, из которого он заимствовал. Сюжет, по сути, является лишь рамкой для введения различных трюков Скапена, который, в конце концов, гораздо менее приятный обманщик, чем Формио: Его обманы слишком очевидны, а старики - невероятные глупцы. Как и в "Теренции", здесь два отца, Аргант и Жеронт, и во время отсутствия первого его сын Октав влюбляется и женится на девушке, которую он случайно увидел, оплакивая смерть ее матери. В это же время Леандр, сын Жеронта, влюбляется в египтянку, а Скапен, камердинер Октава, нанимается оправдать перед отцом поведение сына и выманить у него столько денег, сколько потребуется для ее покупки. Первой из этих целей Теренций не смог добиться, затеяв судебный процесс; поэтому делается вид, что к браку его принудил хулиганистый брат дамы (Спадассин), которому отец соглашается дать большую [pg 200] сумму денег, чтобы тот согласился на расторжение брака. Затем выясняется, что девушка, на которой женился Октав, - дочь Жеронта, а египтянин, как выясняется с помощью браслета, - давно потерянный ребенок Арганта. Многие из самых забавных сцен и происшествий также скопированы из "Теренция", как, например, наставления Скапена Октаву о том, как правильно вести себя при

приближении отца, перечисление отцу всех различных предметов, на которые брату жены его сына потребуются деньги, и нарастающий гнев Арганте на каждый новый предмет. Некоторые сцены, однако, были добавлены, как, например, та, где Леандр, думая, что Скапен предал его, и желая, чтобы он признался, получает каталог всех преступлений, совершенных им с момента поступления на службу, который взят из итальянской пьесы под названием "Панталоне, отец семьи". Кроме того, из "Педанта Жуэ" Сирано Бержерака он взял прием Скапена для вымогательства денег у Жеронта, который заключается в том, что его сын, случайно попавший на борт турецкой галеры, был задержан и неминуемо будет доставлен в плен в Алжир, если его немедленно не выкупят. В этой сцене, которая является лучшей в пьесе, борьба между привычной алчностью и родительской нежностью, а также постоянные восклицания: "Que diable alloit il faire dans cette galere du Turc", чрезвычайно забавны. Буало упрекает Мольера в том, что он

"Без чести для Теренция союзник Табарин".

в связи со сценой, в которой Скапен убеждает Жеронта, что брат в сопровождении хулиганов разыскивает его, и засовывает его для маскировки в мешок, который затем бьет палкой. Эта сцена составлена из двух сцен французских фарсов, "Пифагн" и "Франциска Табарина", и, как и оригиналы, из которых она взята, весьма фарсово и экстравагантно: -...

"Dans ce sac ridicule ou Scapin s'enveloppe,

Я не знаю более автора "[Мизантропа](#)" 320.

Главное усовершенствование, которое Мольер внес в Теренция, - это сохранение открытия до конца; но двойное открытие маловероятно. Введение на сцену Гиацинта и Зербинетты столь же неудачно, как и попытка Барона представить нам в своей "Андриенне" даму, соответствующую Гликерии. Мольеровская Гиацинта совсем бессодержательна [pg 201] и неинтересна, а Зербинетта сохранила в себе слишком много египетского и слишком увлеклась обманами Скапена, чтобы стать женой честного человека.

Из приведенных выше набросков можно составить некоторое представление о сюжетах Теренция, большинство из которых были взяты с греческой сцены, где, как он знал, они уже понравились. Однако он доказал свой вкус и рассудительность в дополнениях и изменениях, внесенных в эти заимствованные сюжеты; и я не сомневаюсь, что если бы он жил в век более поздний, когда все искусства были в полном блеске в Риме, а империя - на пике своего могущества и великолепия, он нашел бы отечественные сюжеты достаточными, чтобы снабдить свою сцену интересом и разнообразием, и уже не считал бы это большей заслугой - "Græcas transferre quam proprias scribere".

Теренций был более строгим наблюдателем единства времени и места, чем его римские предшественники. Какие бы разногласия ни возникали по поводу сохранения этих единств в трагедии, поскольку великие результаты часто готовятся медленно и в разных кварталах, нет сомнений, что они уместны в комедии, которая, двигаясь в домашнем кругу и не имея возможности блуждать, как трагическая или эпическая муза, по дальним краям, должна доводить свою интригу до быстрого завершения. Теренцию, однако, лучше было бы не придерживаться столь строгого единства места и позволить сцене хотя бы переходить с улицы или портика перед домом во внутреннюю часть жилища. Из-за того, что он, по-видимому, считает недопустимым даже такое незначительное изменение, самые яркие и интересные части действия часто либо абсурдно представлены как проходящие на улице, хотя они должны были происходить в дверях, либо вообще исключены. Яркий пример последнего приводится в "Евнухе", где открытие Хереи отцом в одежде евнуха было

рассказано, а не представлено. Плавт, обладавший более смелым гением, меняет место действия, когда это изменение соответствует его великой цели - веселью и шутке.

Но хотя Теренций, возможно, слишком строго соблюдал единство времени и места, ни в одной из его драм, за единственным исключением, не соблюдалось единство сюжета. Простота и точное единство фабулы в греческих комедиях показались бы неубедительными народу, не приученному к подлинным красотам драмы. Такие пьесы были слишком тонкими, чтобы удовлетворить несколько грубый и приторный вкус римской публики. Поэтому латинские поэты решили соединить две истории в одну, и это соединение, которое мы называем двойным сюжетом, предоставляя возможность большего количества происшествий и большего разнообразия действия, наилучшим образом способствовало удовлетворению тех, кому они должны были угодить. Но из всех латинских комедиографов Теренций, похоже, практиковал это искусство наиболее усердно. У Плавта очень часто встречаются единичные сюжеты, которые он поддерживал с помощью силы драматизма. Теренций, чей гений лежал на другом пути, или чей вкус был отвратителен от всякого рода буффонады, прибегал к другому способу - двойным сюжетам; и именно это, я полагаю, принесло ему популярную репутацию самого искусного писателя для сцены. Гецира" - единственная из его комедий в настоящем античном составе, и мы знаем, насколько неудачным было ее [представление](#)³²¹. При управлении двойным сюжетом большая трудность заключается в том, нужно ли также разделить интерес. Одно, однако, ясно: та часть, которая эпизодична и представляет наименьший интерес, должна быть распутана первой; ведь если главный интерес исчерпан, вспомогательная интрига сильно затягивается. В этом отношении "Андриан", "Сам себе мучитель" и "Формио" безупречны. В целом, однако, сюжеты Теренция в большинстве своем построены разумно: Инциденты подобраны со вкусом, соединены с неподражаемым искусством и нарисованы с изысканным изяществом и красотой.

Рядом с управлением сюжетом, характеры и нравы, представленные в комедии, являются наиболее важными моментами; и в них Теренций, по мнению древних, превосходит всех своих комических поэтов - "В аргументах", говорит Varro, "Cæcilius palmam poscit, in ethesi Terentius". В этой области своего искусства он демонстрирует то всестороннее знание юмора и наклонностей человечества, которое позволяет ему обрисовывать характеры, а также манеры, с подлинной и, казалось бы, неизученной простотой. Все низменные страсти, которые составляют диапазон комедии, так хорошо подмечены и точно выражены, что мы нигде не найдем более верного или более живого представления о человеческой природе. Он, кажется, сформировал в своем уме такое совершенное представление о своих высоких и низких персонажах, что они ни на минуту не забывают о своем возрасте или положении, независимо от того, говорят ли они легким безразличным тоном полированного общества или с естественным выражением страсти. Его картины характеров также не состоят только из одного неожиданного счастливого штриха: Его обрисовки всегда находятся в нужном месте и так гармонируют с целым, что каждое слово - это именно то, что человек мог бы сказать в тех обстоятельствах, в которых он находится.

[pg 203]

"Contemplez de quel air un pere dans Terence,

Vient d'un fils amoureux gourmander l'imprudence;

De quel air cet amant ecoute ses leçons,

Et court chez sa maitresse oublier ces chansons:

Ce n'est pas un portrait, un image semblable;

C'est un amant, un fils, un pere [veritable322](#)."

Персонажи Теренция также никогда не перегружены насмешками, которые, если на них слишком сильно воздействовать, порождают создания фантазии, которые на какое-то время могут быть более увлекательными, чем портреты, нарисованные с натуры, но никогда не могут быть столь долговечно приятными. В этом состоит большое различие между Плавтом и Теренцием, а также между новой и старой комедией греков. Старая комедия представляла собой сцены непрерывного веселья, шуток и насмешек, и не щадило ничего, что могло бы стать объектом сарказма. Сменившая ее драматическая школа вызвала аплодисменты красотой ситуации и нравственными чувствами. Так и Теренций заставляет нас быть почти серьезными благодаря интересу и привязанности, которые он вызывает у своих героев. В "Андрии" нас трогают все заботы Памфила, мы считаем справедливыми все его размышления и сочувствуем его недоумению. Персонажи Теренция, действительно, схожи с героями Плавта; но его рабы, паразиты и капитаны не столь фарсовы, а сводники и куртезаны не столь грубы, как у его предшественника. Работоторговцы в "Адельфиде" и "Формионе" - скорее жадные до наживы купцы, чем бесстыдные агенты порока, и мало чем отличаются от мадам Ла Рессурс в изящной комедии Регнара "Жуир". Его придворные, вместо того чтобы быть неизменно злыми и алчными, часто представлены как добрые и благодетельные. Именно придворный принял умирающую мать Андриана и, умирая сам, ласково вверил сироту щедрой защите Памфила. Именно придворный в "Евнухе" открывает семью юного Памфила, а в "Гецире" приводит к пониманию, необходимому для всеобщего счастья. В силу своего образа жизни, не выходящего за пределы домашнего круга, нравы скромных женщин древние обычно не рисовали с большим вкусом; но Теренция, пожалуй, можно считать исключением. Наусистрата - прекрасное изображение матроны не самого высокого ранга или достоинства, как и Сострата в "Гецире".

Стиль остроумия и юмора, конечно, должен соответствовать характеру и нравам. Соответственно, пьесы Теренция не слишком рассчитаны на возбуждение смехотворных эмоций и считаются недостаточно комичными. [pg 204] Его муза имеет самые совершенные и элегантные пропорции, но ей не хватает оживления и духа. Именно за этот недостаток *vis comica* Теренция порицал Юлий Цезарь в строках, которые в других отношениях несут справедливую дань аплодисментов этому элегантному драматургу: - "Tu quoque tu in the comica".

"Tu quoque tu in summis, O dimidiate Menander,

Poneris, et merito, puri sermonis amator:

Lenibus atque utinam scriptis adjuncta foret vis

Comica, ut æquato virtus polleret honore

Cum Græcis, neque in hac despectus parte jaceres.

Unum hoc maceror, et doleo tibi deesse, Terenti".

Из пролога к "Формиону" мы узнаем, что его современники также поднимали шум против Теренция, потому что его диалоги были скучными и нуждались в комическом усилении, которого требовал вкус эпохи: "Quaseditabula...

"Quas fecit fabulas,

Tenui esse oratione et scriptura levi."

Пьесы Теренция, надо признать, не рассчитаны на безудержный смех, но его любезности скрашиваются всеми прелестями целомудренного и счастливого выражения, что в какой-то мере напоминает юмор, которым мы так восхищаемся на страницах Аддисона и который радует все больше по мере его изучения и созерцания. Есть некоторые части "Евнуха", которые, как мне кажется, нельзя считать полностью лишенными *vis comica*, а также кульминация бедствий Демеи в "Адельфи" и сцена в "Андрии", основанная на заблуждениях Мизиса.

Красоты стиля и языка, полагаю, следует считать лишь второстепенными достоинствами драмы. Если бы они были главными достоинствами, Теренций заслуживал бы того, чтобы его поставили во главе всех комических поэтов, писавших для сцены, благодаря непревзойденному изяществу и чистоте его дикции. Это необычное обстоятельство, не имеющее примера в литературной истории любой другой страны, что язык должен был получить свое высшее совершенство, с точки зрения элегантности и изящества, в сочетании с самой совершенной простотой, из-под пера иностранца и раба. Но случилось так, что земляк Ганнибала и вольноотпущенник Теренция Лукана придал римскому языку все эти красоты в такой степени, которую не превзошли придворные самой эпохи Августа. Это превосходство также не может быть объяснено его близостью к Сципиону и Лелию, в семьях которых латинский язык был распространен с наследственной чистотой, поскольку только достоинства его драм могли сначала [pg 205] привлечь их внимание; и действительно, из приведенного выше анекдота о том, что произошло во время чтения его "Андрия" драматическому цензору, очевидно, что эта пьеса должна была быть написана до того, как он наслаждался солнцем патрицианского покровительства. За этот *Ineffabilis amoenitas*, как его называет Хайнзий, им одинаково восхищались и его современники, и писатели золотого периода римской литературы. Сезар называет его *puri sermonis amator*, а Цицерон характеризует его следующим образом.

"Quicquid come loquens, ac omnia dulcia dicens".

Даже в последний век латинской поэзии, когда его чистая простота так отличалась от стиля, которым пользовались писатели того времени, он продолжал считаться образцом правильной композиции. Авсоний в своей прекрасной поэме, обращенной к внуку, восхваляет его за его стиль, как украшение Лациума.

"Tu quoque qui Latium lecto sermone, Terenti,

Comis, et adstricto percurris pulpita socco,

Ad nova vix memorem diverbia coge [senectam](#)323".

Среди всех латинских писателей, от Энния до Авзония, мы не встречаем ничего столь простого, столь полного изящества и деликатности, более того, ничто не может сравниться с комедиями Теренция по изяществу диалога, представляя постоянный поток легких, благородных, незатронутых рассуждений, которые никогда не опускаются до пошлости или грубости и никогда не поднимаются выше обычного уровня вежливой беседы. В этом он был настолько осторожен, что, используя любую фразу, которую он нашел у трагических поэтов, он лишал ее той атмосферы величия и величественности, которая делала ее неподходящей для обычной жизни и комедии. Читая диалоги Симо в "Андрии" и Мичио в "Адельфии", мы почти думаем, что слушаем беседу Сципиона Африканского и *mitis sapientia Læli*.

Повествования, в частности, обладают прекрасной и живописной простотой. Цицерон в своем трактате "Ораторское искусство" (De Oratore) одарил бурными аплодисментами ту часть, с которой начинается "Андрия". "Картина, - замечает он, - нравов Памфила, смерть и похороны Хризиды, горе ее предполагаемой сестры - все это представлено в самых восхитительных красках". Дидро, говоря о стиле Теренция, говорит: "C'est une onde pure et transparente, qui coule toujours également, et qui ne prend de [pg 206] vitesse, que ce qu'elle en reçoit de la pente et du terrain. Точка зрения, ни малейшего проявления чувства, ни одного предложения, которое имело бы эпиграмматический оттенок, ни одного из этих определений, которые не могли бы быть помещены ни в Николь, ни в Рошфуко".

Что касается того, что можно строго назвать поэтическим стилем Теренция, то обычно признается, что он использовал очень большие вольности в своем [стихосложении](#)³²⁴. Полициан разделил его пьесы (которые в MSS. напоминают прозу) на строки, но впоследствии Эразм сделал более правильное деление. Присциан утверждает, что Теренций использовал больше лицензий, чем любой другой писатель. Бентли, вслед за Присцианом, допускал всевозможные варианты ямбической и трохаической меры; и таким очевидным было количество неправильных количеств и смешение различных видов стиха, что Вестерховиус заявляет, что для того, чтобы свести строки к их первоначальной точности, нужно было бы вызвать из теней Лелия и Сципиона. Мистер Хокинс в своем последнем исследовании природы греческой и латинской поэзии попытался показать, что вся доктрина поэтических лицензий противоречит разуму и здравому смыслу; что Теренций никогда не мог допустить такого отклонения от законов просодии; и что там, где его стихи, очевидно, требуют лицензий, они либо испорчены и плохо отрегулированы, либо могут быть приведены к надлежащему стандарту, по системе признания того, что все эквивалентные стопы могут входить в помещение основных стоп или мер. Исходя из этих принципов, изменив положение количеств, допустив, что один долгий слог может стоять на месте двух кратких, или наоборот, не будет повода ни для одной поэтической лицензии, которая на самом деле является не чем иным, как нарушением правил просодии.

После рассмотрения пьес Плавта и Теренция, естественно, возникает желание провести сравнение между этими двумя знаменитыми драматургами. Люди вообще очень склонны судить о талантах поэтов по абсолютным достоинствам их произведений, совершенно не принимая во внимание относительные обстоятельства их эпохи и положения, а также прогресс в совершенствовании в период, когда они жили. Никто не помнит, что "Ринальдо" Тассо был написан за десять месяцев и в возрасте семнадцати лет; точно так же мы склонны забывать о разнице между написанием комедий во время работы на мельнице и в Альбанской вилле Сципиона или Лелия. Совершенствование времени также довело произведения Теренция до совершенства и зрелости, как и его собственный гений. Очевидно, что он стремился прежде всего зарекомендовать себя [pg 207] одобрения избранных, обладавших истинным умом и рассудительностью, и страх перед чьим порицанием постоянно удерживал его в рамках правильного вкуса; в то время как единственной целью Плавта, с другой стороны, было возбудить веселье публики, не отличавшейся особой утонченностью. Если же рассматривать только внутренние достоинства их произведений, без учета обстоятельств и положения авторов, то все равно Плавт будет считаться выше в той живости действия и разнообразии происшествий, которые возбуждают любопытство и торопят ум к развязке. Напротив, мы с удовольствием задерживаемся на каждой сцене, почти на каждом предложении Теренция. Иногда в баснях Плавта есть пропасти, и происшествия не сцеплены должным образом - в "Теренции" все звенья действия зависят друг от друга. У Плавта больше разнообразия в изображении характеров и манер, но его картины часто перегружены, в то время как у Теренция они

никогда не бывают более яркими, чем того требует скромность природы. Предложения Плавта отличаются особой ловкостью, которая ясно передает мысль и сильно поражает воображение, так что ум возбуждается к вниманию и с удовольствием сохраняет идею; но они часто вынужденны и аффектированы, а их описание мало используется в мирской торговле; в то время как у Теренция каждое слово имеет прямое отношение к делам жизни и чувствам человечества. Язык Плавта богаче и пышнее, чем у Теренция, но далеко не так ровен, однороден и целомудрен. Он часто запятнан вульгарностью, иногда выходит за пределы комического диалога, в то время как язык Теренция *puro simillimus amni*. Стихи Плавта, как он сам их называет, *numeri innumeri*; а Германн заявляет, что, по крайней мере в том виде, в каком они сейчас напечатаны, *omni vitiorum genere abundant*³²⁵. Теренций больше внимания уделяет изяществу и деликатности в выражении страсти, а Плавт - комической экспрессии. В сущности, великой целью Плавта, по-видимому, было возбудить смех среди зрителей, и в этом он полностью преуспел; но для ее достижения он пожертвовал многими достоинствами и красотами драмы. Есть два вида юмора: один состоит из слов и действий, другой - из материи. Теренций изобиловал главным образом последним видом, Плавт - первым; и любезности старшего драматурга, которые так часто были плоскими, низкими или экстравагантными, в конце концов вызвали порицание Горация, в то время как его преемник был превознесен этим поэтическим критиком как самый совершенный мастер драматического искусства. "Короче говоря, - говорит Крузий, - Плавт более весел, Теренций более целомудрен - у первого [pg 208] больше гения и огня, у второго - манерности и солидности. Плавт преуспевает в низком комизме и насмешках, Теренций - в создании справедливых характеров и сохранении их до последнего. Сюжеты обоих искусны, но сюжеты Теренция более склонны к затягиванию, в то время как дух Плавта энергично поддерживает действие. Его выдумка была величайшей, а Теренция - искусство и управление. Плавт дает более сильное, Теренций - более изящное наслаждение. Плавт - лучший комедийный актер, а Теренций - более тонкий поэт. У первого больше размаха и разнообразия, у второго - регулярности и правды в характерах. Плавт больше всего блистал на сцене, Теренций же больше всего нравится в чулане. Люди с утонченным вкусом предпочли бы Теренция; Плавт же развлекал и патриция, и *плебея*³²⁶".

Некоторые намеки на отдельные пьесы Плавта и Теренция уже были отмечены; но независимо от более очевидных плагиатов, эти драматурги были образцами для всех комических писателей в разных странах Европы во время первого возрождения драмы. Их произведения стали прототипами обычной итальянской комедии, как она появилась в пьесах Ариосто, Аретины, Людовико Дольче и Баттиста Порты. В них почти постоянно присутствуют капитан и паразит, к ним добавляется педант, который обычно является воспитателем юного *innamorato*. Такие эрудированные пьесы были единственными печатными драмами (хотя *Commedie dell' Arte* ставились для развлечения вульгарных людей) вплоть до начала XVII века, когда Фламинио Скала впервые опубликовал свою *Commedie dell' Arte*. Старые латинские пьесы были также образцами для самых ранних драм в Испании, до появления комедии интриги, которую придумал Лопес де Руэда, а усовершенствовал Кальдерон. Первые следы испанской драмы мы находим в близком подражании "Амфитриону", написанном в 1515 году Вильялобосом, врачом Карла V. За ним сразу же последовала версия "Теренция" Педро де Абриля и переводы португальских комедий *Васконселоса*³²⁷, которые сами были написаны в манере Плавта. В старой английской комедии, особенно в характерах персонажей, также присутствует дух Плавта и Теренция. В панегирике на "Ревнивых любовников" Рэндольфа, который был опубликован в 1632 году, говорится, "что [pg 209] следует сохранить в какой-нибудь большой библиотеке, чтобы, если по воле случая или в результате воздействия времени Плавт и Теренций будут утеряны, их объединенные

достоинства могли быть признаны. Ведь в этой пьесе ты нарисовал сводника, чайку, ревнивого любовника, отца-любовника, акулу и жену-коршуна".

Рассмотрение подневольной манеры, в которой драматурги, а также романисты одной страны копируют своих предшественников из другой, можно привести в качестве доказательства старого философского афоризма: *Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu*; а также неспособности самого активного и плодovitого воображения значительно разнообразить обычные характеры и происшествия жизни. Можно было бы предположить, что до начала изучения разнообразие характеров и ситуаций будет безграничным; но при рассмотрении мы обнаруживаем, что Плавт копирует греческих комических писателей, и, в свою очередь, даже Ариосто едва ли отклоняется от пути Плавта. Когда мы видим тех же персонажей, только в новых платьях, совершающих те же действия и повторяющих те же шутки, у нас возникает соблазн воскликнуть, что все устало, черство, плоско и невыгодно, и мы получаем урок меланхолии даже от "Маски мира".

В то время как Плавт, Цецилий, Афраний и Теренций довели комическую драму до высокого совершенства и известности, Пакувий и Аттий с большим успехом пытались использовать самые благородные сюжеты греческих трагедий.

ПАКУВИЙ,

Племянник [Энния](#)³²⁸, сестра этого поэта, родился в Брундизии в 534 году. В Риме он близко познакомился с Лелием, который в трактате Цицерона "О дружбе" называет Пакувия своим хозяином и другом: Он также пользовался, как и Теренций, близостью Сципиона Африканского; но знакомство с этими прославленными римлянами не принесло ему такой пользы, как комическому писателю, для совершенствования его стиля. Существует досужая история о том, что у Пакувия было три жены, и все они последовательно повесились на одном и том же дереве, и что, сетуя на это, Аттий, который был женат, попросил у него кусочек этого дерева, чтобы посадить в своем собственном [саду](#)³²⁹; анекдот, который был очень серьезно опровергнут Аннибалом ди Лео в его ученом мемуаре о Пакувии. Этот поэт также занимался живописью: он был одним из первых [pg 210] римлян, достигших какого-либо мастерства в этом изящном искусстве, и особенно отличился картиной, которую он выполнил для храма Геркулеса на форуме [Боариум](#)³³⁰. Свое последнее произведение он опубликовал в возрасте восьмидесяти [лет](#)³³¹; после этого, угнетенный старостью и страдающий от постоянных телесных болезней, он удалился, чтобы насладиться мягким воздухом и мягкими зимами, в [Тарентум](#)³³², где и умер, почти достигнув [девяностолетия](#)³³³. Элегантная эпитафия, предположительно написанная им самим, цитируется с большой похвалой Аулуsom Геллием, который называет ее *verecundissimum et purissimum*³³⁴. Судя по всему, она была начертана на надгробии, стоявшем у дороги, по обычаю римлян, которые ставили свои памятники у дорог, чтобы место, где покоятся их останки, привлекало внимание, а дух покойного получал одобрение проезжающих мимо путников:

"Adolescens, tametsi properas, hoc te saxum rogat,

Uti ad se aspicias; deinde, quod scriptum est, legas.

Hic sunt poetæ Marcei Pacuviei sita

Ossa. Hoc volebam nescius ne [esses-Vale](#)³³⁵".

Хотя сохранилось несколько фрагментов трагедий Пакувия, наше мнение о его драматических достоинствах можно составить только из вторых рук, из наблюдений тех критиков, которые писали, когда его произведения еще сохранились. Цицерон, хотя и порицает его стиль и характеризует его как поэта-мужчину [loquutus336](#), ставит его в трагедии на тот же уровень, что Энния в эпической поэзии или Цецилия в комедии; и он упоминает в своем трактате De Oratore, что его стихи многие считали очень трудоемкими и украшенными - "Omnes apud hunc ornati elaboratique sunt versus". Именно в этой трудоемкой отточенности стихосложения и мастерстве драматического ведения сцены и заключалось главное превосходство Пакувия; так обычно трактуются строки Горация, [pg 211] где, говоря об общественном мнении, сложившемся относительно различных драматических писателей Рима, он говорит

"Ambigitur quoties uter utro sit prior: aufert

Pacuvius docti famam senis, Attius alti".

И тот же смысл должен быть придан отрывку из Квинтилиана: "Virium tamen Attio plus tribuitur; Pacuvium videri doctiorem, qui esse docti adfectant, [volunt337](#)". Большинство других латинских критиков, хотя в целом они, кажется, предпочитают Аттия, признают Пакувия более правильным автором.

Сохранились названия около 20 трагедий Пакувия - "Анхизы", "Антиопа", "Арморум Юдичиум", "Аталанта", "Хрисея", "Дулорест", "Гермиона", "Илиона", "Медуза", "Медея", "Нипра", "Орест и Пилад", "Павсаний", "Перибей", "Тантал", "Тевкер", "Тиест". Антиопа была одной из самых выдающихся. Цицерон считал ее великой национальной трагедией и честью для римского имени: "Quis enim, - говорит он, - tam inimicus pene nomini Romano est, qui Ennii Medeam, aut Antiopam Pacuvii, spernat, aut rejiciat?" Персий, однако, высмеивает отрывок из этой трагедии, где Антиопа говорит о подкреплении своего меланхолического сердца несчастьями, имея в виду (я полагаю), что у нее, к счастью, было столько горя вокруг сердца, что оно было хорошо укреплено и не сломалось бы и не согнулось так легко, как должно было бы, если бы его поддерживало меньшее количество бедствий...

"Sunt quos Pacuviusque et verrucosa moretur

Antiope, æurnis cor luctificabile fulta".

Armorum Judicium была переведена из Эсхила. Что касается Дулореста (Ореста Серва), то здесь было много дискуссий и трудностей. Считается, что Нэвий, Энний и Аттий написали трагедии под названием "Дулоресты"; но один из последних немецких писателей попытался доказать, что это заблуждение, и что все фрагменты, которые были отнесены к останкам этих трех драматических поэтов, принадлежат "Дулорестам" Пакувия, который был единственным латинским поэтом, написавшим трагедию с таким названием. Однако он признает, что трудно определить, какова была тема пьесы, поскольку различные отрывки, сохранившиеся до наших дней, относятся к совершенно разным периодам жизни Ореста; что, как мне кажется, скорее противоречит его идее, что все эти фрагменты были написаны одним и тем же человеком и принадлежат одной и той же трагедии, если только, [pg 212] самом деле, Пакувий не поставил под сомнение соблюдение знаменитых единств древней драмы. В целом, однако, он соглашается с Томасом Стэнли в его замечаниях о "Хефорах" Эсхила, что тема "Хефор" - месть Ореста убийцам своего отца - также является темой "Дулорестов" [Пакувия338](#). Некоторые фрагменты упоминают об этом как о цели, которая еще не достигнута: - "Utinam nunc tunc.

"Utinam nunc maturescam ingenio, ut meum patrem

Ulcisci queam." --

В "Гермионе" речь идет об убийстве Пирра Орестом по наущению Гермiony. Цицерон в своем трактате "О любви" упоминает от имени Лелия о многократных восклицаниях, которые недавно раздавались в театре во время представления новой пьесы его друга Пакувия, в той сцене, где Пилад и Орест предстают перед царем, который, не зная, кто из них Орест, которого он заранее определил предать смерти, каждый настаивает, чтобы спасти жизнь своего друга, что он сам и есть настоящий человек, о котором идет речь. Дельрио утверждает, что новая пьеса, на которую ссылается Цицерон, - это "Гермиона"; но эта пьеса, как и "Дулоресты", относится к гораздо более ранним событиям, чем дружеский поединок между Пиладом и Орестом, который произошел при дворе Тоаса, царя Тавриды, и был заключительной сценой в драматической жизни Ореста, долгое время после убийства его матери, суда над ним в присутствии аргивян и отпущения грехов в Афинах перед Ареопагом. Соответственно, Тирабоски утверждает, что эта новая пьеса Пакувия, вызвавшая столько аплодисментов, была его "Пиладом и Орестом" [339](#).

В "Илионе" сцена, где тень Полидора, убитого царем Фракии, появляется перед его сестрой Илионой, долгое время была любима римской публикой, которая, похоже, относилась к таким зрелищам с тем же пристрастием, с каким мы до сих пор относимся к гоблинам в "Гамлете" и "Макбете".

Все вышеперечисленные пьесы были имитированы или переведены Пакувием с греческого. Однако его "Паулюс" был собственного изобретения и стал первой латинской трагедией, написанной на римский сюжет. К сожалению, сохранилось всего пять строк, и они не позволяют нам установить, какой именно человек по имени Паулюс дал название трагедии. Вероятно, это был либо Паулюс Эмилий, павший при Каннах, либо его сын, история которого стала памятным примером непостоянства человеческого счастья, поскольку он потерял обоих своих детей в тот момент, когда торжествовал победу над Персеем Македонским.

Ни от одной пьесы Пакувия не сохранилось более пятидесяти строк, да и те, как правило, сильно оборваны. Самые длинные отрывки, которые мы имеем в продолжении, это фрагмент, касающийся Фортуны, в "Гермионе", восклицания Улисса, корчащегося от мук недавней раны, в "Нипре", и следующее прекрасное описание морской бури, представленное в "Дулорестах": - "Interea, prope jam occidente sole, inhorrescit mare

"Interea, prope jam occidente sole, inhorrescit mare;

Tenebrae conduplicantur, noctisque et nimbûm occæcat nigror;

Flamma inter nubes coruscat, cœlum tonitru contremittit,

Grando, mista imbri largifluo, subita turbine præcipitans cadit;

Undique omnes venti erumpunt, sævi existunt turbines,

Fervet æstu Pelagus." --

Однако такие строки, как эти, надо признать, более уместны в эпической, или описательной, поэзии, чем в трагедии.

Не похоже, что трагедии Пакувия имели большой успех или популярность в его собственную эпоху. Он был вынужден прибегать для своих сюжетов к чужой мифологии и неизвестной

истории. Ифигения и Орест всегда были более или менее чужими для римской публики, и вся драма, в которой фигурировали эти и подобные им персонажи, никогда не достигала в Риме здорового и совершенного существования. Комедия же, напротив, обращалась к чувствам всех. В Риме, как и в Греции, были блудные сыновья, скупые отцы и алчные [придворные](#)³⁴⁰. Но чтобы наслаждаться представлением обычной трагедии, требуется определенная культура ума и нежность сердца. Плебеи приходили в театр ради веселья, а патриции все еще были слишком заняты проектами собственного честолюбия, чтобы оплакивать горе Антигоны или Электры.

Соответственно, у Пакувия было меньше подражателей, чем у Плавта. Действительно, в течение долгого времени у него не было ни одного достойного подражателя, за исключением

[pg 214]

АТТИУСА,

или Акция, как его иногда, но неправильно, называют, который представил свою первую пьесу в тридцать лет, в тот же сезон, когда Пакувий, достигнув восьмидесятилетнего возраста, представил публике свою последнюю [пьесу](#)³⁴¹. Так как Пакувию исполнилось бы восемьдесят в 614 году, Аттий, согласно этому расчету, должен был родиться в 584 году. Правда, было высказано сомнение, что он родился так рано, поскольку Валерий Максим рассказывает историю о том, как он отказался подняться со своего места при входе Юлия Цезаря в Коллегию поэтов, потому что там разыгрывали приз не за рождение, а за [обучение](#)³⁴², - что неуважение, если он появился на свет в 584 году, не могло дожить до диктатора Юлия Цезаря, который не родился до 654 года. Однако этот собиратель анекдотов, вероятно, имеет в виду либо какого-то другого поэта по имени Аттий, либо какого-то другого представителя рода Юлиев, а не Юлия Сезара, который подрывал свободы своей страны. В любом случае очевидно, что Аттий дожил до глубокой старости. Если он родился в 584 году, то к моменту рождения Цицерона, появившегося на свет в 647 году, ему должно было быть 63 года. Цицерон упоминает, что не только видел его, но и слышал из его уст мнения о красноречии своего друга Д. Брута и других ораторов его [времени](#)³⁴³. Если предположить, что этот разговор состоялся еще в семнадцатилетнем возрасте Цицерона, то Аттий должен был дожить по меньшей мере до восьмидесяти лет.

Несомненно, что Аттий начал писать трагедии еще до смерти Пакувия. Аулус Геллий рассказывает, как известный анекдот, что Аттий, направляясь в Азию, задержался на некоторое время в Тарентуме, куда удалился Пакувий, и был приглашен провести несколько дней с поэтом-ветераном. Во время своего пребывания он прочитал хозяину трагедию "Атрей", которая была одним из самых ранних его произведений. Пакувий назвал его стихи благозвучными и возвышенными, но заметил, что они несколько резковаты и нуждаются в мягкости. Аттий признал истинность этого замечания, которое, по его словам, доставило ему большое удовольствие, ибо гений уподобился яблокам, которые, будучи твердыми и кислыми, в зрелости становятся мягкими, а те, что не по сезону мягкие, не созревают, а [гниют](#)³⁴⁴. Однако его ожидания почти не оправдались, и плоды его преклонных лет оказались почти такими же суровыми, как и в юности. Тем не менее он, похоже, [pg 215] всегда был хорошего мнения о своих поэтических талантах: ведь, хотя он и был человеком небольшого роста, ему поставили огромную статую в заметной нише в храме [муз](#)³⁴⁵. Не похоже, что его тщеславие превосходило то высокое уважение, которым он пользовался у

своих соотечественников. Ему оказывали такое уважение, что игрока жестоко наказывали за упоминание его имени на [сцене](#)³⁴⁶. Деций Брут, который был консулом в 615 году и отличился своими победами в Испании, принял его в той же степени близости, в которой Энний был принят старшим, а Теренций - младшим Сципионом Африканским: так высоко он оценил стихи этого трагика, что начертал их над входом в храм, украшенный им добычей врагов, которых он [победил](#)³⁴⁷. Из-за высокого мнения о силе и красноречии его трагедий Аттия спросили, почему он не отстаивает свои интересы на Форуме; на что он ответил, что в своих трагедиях он заставляет героев говорить то, что им нравится, но на Форуме его противники могут говорить то, что ему не нравится и на что он не может [ответить](#)³⁴⁸.

Гораций, в той же строке, где он восхваляет драматическое мастерство Пакувия, упоминает о возвышенности Аттия.

-- "Aufert

Pacuvius docti famam senis-Attius alti;"

под которым, вероятно, подразумевается возвышенность как чувств, так и выражений. Несколько схожее качество призван выразить эпитет, примененный к нему Овидием: - "Ennius arte carens".

"Ennius arte carens, animosique Attius oris,

Casurum nullo tempore nomen habent".

Из Овидия также следует, что для аргументации своих трагедий он обычно выбирал зверские темы: - "Nec liber indicium est animi

"Nec liber indicium est animi, sed honesta voluptas,

Plurima mulcendis auribus apta ferens:

Attius esset atrox, conviva Terentius esset,

Essent pugnaces qui fera bella [canunt](#)³⁴⁹".

По совету Пакувия, Аттий выбрал сюжеты, уже выдвинутые на афинскую сцену; соответственно, мы видим, что он драматизировал известные сюжеты Андромахи, Филоктета, Антигоны и т. д. От этих трагедий сохранилось больше фрагментов, чем от драматических произведений Энния или Пакувия. Один из самых длинных и прекрасных отрывков - в "Медее", где пастух, увидев с вершины горы судно, на котором аргонавты отправились в экспедицию, выражает удивление и восхищение объектом, который он никогда раньше не видел: - "Tanta moles labitit".

-- "Tanta moles labitur

Fremebunda ex alto, ingenti sonitu et spiritu

Præ se undas volvit, vortices vi suscitatur,

Ruit prolapsa, pelagus respergit, reflat:

Ita num interruptum credas nimbum volvier,

Num quod sublime ventis expulsum rapi

Saxum, aut procellis, vel globosos turbines

Existere ictos, undis concursantibus?
Num quas terrestres pontus strages conciet;
Aut forte Triton fuscinâ evertens specus,
Subter radices penitus undanti in freto
Molem ex profundo saxeam ad cœlum vomit?"

С этим ранним образцом латинского стиха, возможно, будет приятно сравнить соответствующий отрывок у одного из наших древнейших английских поэтов. Пастух в эпилоге к "Пастушьему календарю" Спенсера так описывает свое изумление при виде корабля: "Ибо, когда мы стояли, ожидая корабля.

"Когда мы стояли и ждали на берегу,
Вот огромный корабль к нам приплыл,
Пляшущее по водам, возвращаясь к суше,
как будто презирая опасность.
Но это был всего лишь деревянный каркас, да и то хрупкий,
Склеенный какой-то тонкой материей:
Но были у него и руки, и крылья, и голова, и хвост,
И жизнь, чтобы двигаться по воде.
Странное дело! Каким смелым и быстрым было чудовище!
Ему были безразличны ни ветер, ни град, ни дождь,
Ни вздымающиеся волны, но проносилось над ними
Так гордо, что заставило их снова реветь ".

Среди более коротких фрагментов Аттия мы встречаем множество разрозненных сентенций, которые были заимствованы последующими поэтами и писателями-моралистами. Выражение "oderint dum metuant" встречается в "Атрее". Так же, в *Armorum Iudicium*, -.

"Nam trophæum ferre me a forti pulchrum est viro;
Si autem et vincar, vinci a tali, nullum est probrum".

Строка из той же пьесы.

"Virtuti sis par-dispar fortunis patris,"

[pg 217]

подказала Вергилию аффектированное обращение.

"Disce, puer, virtutem ex me, verumque laborem;

Fortunam ex aliis: --".

Эта пьеса, посвященная борьбе Аякса и Улисса за оружие Ахилла, также многое дала Овидию. Трагический поэт заставляет Аякса сказать.

"Quid est cur componere ausis mihi te, aut me tibi".

Подобным образом Аякс в своей речи у Овидия говорит.

-- "Agimus, prô Jupiter, inquit,

Ante rates causam, et mecum confertur Ulysses!".

В "Филоктете" есть две строки, в которых представлен прекрасный образ дискомфорта и запустения

"Contempla hanc sedem, in qua ego novem hiemes, saxo stratus, pertuli,

Ubi horrifer aquilonis stridor gelidas molitur [nives](#)³⁵⁰".

Большинство пьес Аттия, как мы видели, были взяты из греческих трагедий. Однако две из них, "Брут" и "Деций", посвящены римским сюжетам и, вероятно, написаны в знак уважения к семье его покровителя, Деция Брута. Темой первой было изгнание Тарквинов, но единственный сохранившийся отрывок из нее - это сон Тарквина и его толкование, сохраненные Цицероном в его работе De Divinatione. Таркину приснилось, что он был повержен бараном, которого ему подарил пастух, и, лежа на спине, он посмотрел на небо и увидел, что солнце, изменив свой курс, движется с запада на восток. Первая часть этого сна была истолкована как предупреждение о том, что он будет изгнан из своего царства тем, кого он считал глупым, как овца; а солнечное явление предвещало народные перемены в правительстве. Толкователь добавляет, что такие странные сны не могли возникнуть без цели какого-то особого проявления, но что не нужно обращать внимания на те, которые просто представляют нам ежедневные операции жизни...

[pg 218]

"Nam quæ in vitâ usurpant homines, cogitant, curant, vident,

Quæque agunt vigilantes, agitantque, ea si cui in somno accidunt.

Minus mirum est --".

В своих трагедиях Аттий, действительно, скорее демонстрирует презрение к снам, чудесам и науке предсказаний.

"Nihil credo auguribus qui aures verbis divitant

Alienas, suas ut auro locupletent domos".

Аргументом другой драмы Аттия, основанной на римском сюжете и относящейся к классу "Прæтекстатæ", была патриотическая самоотверженность Публия Деция, который, когда его армия уже не могла выдержать натиска врага, бросился в самую гущу боя и был сражен дротиками противника. В роду Дециев было по меньшей мере двое, отец и сын, которые последовательно посвятили себя этому: первый - в поединке с латинянами, второй - в войне с галлами, связанными с этрусками, в 457 году в Риме. Однако нет никаких сомнений в том, что именно сын стал предметом трагедии Аттия - прежде всего потому, что он дважды говорит о том, что последует примеру своего отца.

"-- Patrio

Exemplo dicabo me, atque animam devotabo hostibus."

И снова...

"Quibus rem summam et patriam nostram quondam adauctavit pater".

А в следующем месте он в двух разных отрывках обращается к противостоящему войску галлов.

-- "Gallei, voce canora ac fremitu,

Peragrant minitabiliter...

* * * * *

Vim Gallicam obduc contra in acie." --

Гораций, как известно, одарил похвалой тех драматургов, которые выбрали события отечественной истории в качестве сюжетов для своих трагедий: "Nec minimum meruere decus".

"Nec minimum meruere decus, vestigia Græca

Ausi deserere, et celebrare domestica [facta](#)³⁵¹."

Драмы, взятые из наших собственных летописей, возбуждают общественный интерес и предоставляют наилучшую, а также легкую возможность привлечь [pg 219] инт ума, часто обращаясь к нашим нравам, предрассудкам или обычаям. На первый взгляд может показаться странным, что римляне, которые были национальным народом, и чьи эпосы обычно основывались на событиях их собственной истории, должны были, когда они делали такие частые попытки сочинить трагедию, так редко выбирать аргументы из древних летописей или традиций своей страны. Эти традиции, возможно, были не слишком плодотворны на патетические или скорбные инциденты, но они давали сюжеты, богатые, помимо всего прочего, трагической энергией и возвышенностью; и даже в том диапазоне женских характеров, в котором античная драма была наиболее несовершенна, Лукреция и Виргиния были жертвами, столь же интересными, как Ифигения или Алкестида. Трагические писатели современности позаимствовали из этих источников множество сюжетов, в высшей степени поэтических по своей природе и прекрасно рассчитанных на сценическое представление. Яростная борьба Горациев и Куриациев, суровая патриотическая стойкость Брута, внутренние конфликты Кориолана, трагическая судьба Виргилия и великодушная самоотверженность Регула были с успехом драматизированы на разных языках современной Европы. Но эти имена, которые для нас звучат так возвышенно, для туземцев, возможно, были слишком знакомы для достоинства, необходимого для трагедии. В Риме, помимо риска оскорбить великие семьи, римские сюжеты были слишком недавними, чтобы приобрести тот почтенный облик, которого требует трагическая муза и который может придать только время. Они находились на недостаточном расстоянии, чтобы отбросить все те подлые и пренебрежительные обстоятельства, которые неизбежно сопутствуют недавним событиям и в какой-то мере опускают самые благородные современные сделки до уровня обыденной жизни. Это, по-видимому, остро чувствовали Софокл и Еврипид, которые предпочитали происшествия, связанные с осадой Трои и Фив, ставшие гигантскими только благодаря туману древности, реальной и почти живой славе Марафона или Фермопилы. Но у римлян не было семей, соответствующих роду Атрея или Эдипа, не было принцессы, наделенной красотой Елены, не было монарха, наделенного достоинством Агамемнона - словом, у них не

было эпического цикла, на основе которого можно было бы создавать трагедии, как у греков, чьи умы были примирены Гомером в пользу Аякса и [Улисса](#)³⁵². "Самые интересные сюжеты трагедий, - говорит Адам [Смит](#)³⁵³, - это несчастья [pg 220] добродетельных и великодушных королей и принцев"; но римские короли были отвратительной расой, чье звание и качества не вызывали восхищения, а несчастья не могли вызвать сочувствия. Поэтому после нескольких и не очень удачных попыток драматизировать национальные происшествия латинские трагики вернулись к прежней практике, что видно из названий всех трагедий, вышедших со времен Аттия до Сенеки.

Отсюда следует, что те замечания, которые уже досыта наговорили о сюжетах греческого театра, применимы и к сюжетам римской сцены. Здесь будет то же достойное несчастье, представленное в более благородных и внушительных позах, то же соблюдение единства, та же драматическая жалость, раскаяние и любовь, проистекающие из мести богов и проявляющиеся в судьбе Аякса, Ореста и Федры, та же борьба с той главенствующей судьбой, которая была возвышена даже над богами Олимпа и которой был взволнован и преследуем злосчастный род Атрея. Латинские, как и греческие, трагедии, должно быть, вызывали нечто похожее на Лаокоона или Ниобу в скульптуре; и, действительно, мораль значительной части из них, кажется, заключена в припеве "Идида" Сенеки.

"Fatis agimur-cedite fatis:

Non sollicitæ possunt curæ

Mutare rati stamina fusi".

М. Шлегель считает, что если бы римляне отказались от практики греческих переводов и сочиняли оригинальные трагедии, то они отличались бы от греческих произведений и были бы в основном выражением глубоких религиозных чувств. - "В греческой трагедии изображался свободный человек, сражающийся против своей судьбы; la tragedie Romaine eut présenté a nos regards l'homme soumis a la Divinité, et subjugué jusques dans ses penchans les plus intimes, par cette puissance infinie qui sanctifie les ames, qui les enchaîne de ses liens, et qui brille de toutes parts, a travers le voile de l'[univers](#)³⁵⁴." Его доводы в пользу того, что это различие должно было существовать, основаны на различиях в мифологических системах двух народов: "L'ancienne croyance des Romains et les usages qui s'y rapportoient, renfermoient un sens moral, serieux, philosophique, divinatoire et symbolique, qui n'existoit pas dans la religion des Grecs." Не может быть никаких сомнений, [pg 221] что римляне были в общественной жизни, в ранние периоды своей истории, преданным религиозным народом. Ни одно важное дело не предпринималось без уверенности в том, что боги одобряют и поддержат это предприятие. В каждом шаге религиозного действия соблюдался строжайший порядок. Мы видим, как консул покидает свою армию, заподозрив какое-то нарушение, чтобы провести новые обряды; как армия, вдохновленная священной уверенностью и пылом, умиротворяет гнев богов искупительными люстрациями; как завоеватель посвящает во время своего триумфа храм, обет которого был дан в момент опасности. Но, несмотря на все это, так случилось, что дух свободомыслия - одна из самых ярких характеристик древнейшего класса латинских поэтов, особенно трагиков, и во фрагментах тех самых пьес, которые были основаны на римских сюжетах, повсюду выражается горькое презрение к предсказаниям, к божественному и символическому чувству, которое они, очевидно, считали шарлатанством: и драматурги, похоже, не особо стеснялись заявлять, что это так, а люди - свидетельствовать об одобрении подобных настроений. Даже почти нечестивые строки Энния о том, что боги не принимают участия в делах смертных, были приняты, как мы узнаем от Цицерона, с бурными аплодисментами: "Noster Ennius, qui magno plausu loquitur, assentiente populo-Ego Deûm

[genus355](#)" и т. д. Однако вполне вероятно, что чисто римская трагедия была бы написана в ином духе, чем греческая, поскольку нравы двух народов мало похожи, а римская страсть к свободе, отвращение к тирании и патриотизм имеют сильные оттенки, отличающие их от греческих. Самоотверженность Дециев и Курцийев была более яростной, чем у Леонида. Это было скорее безрассудное презрение к существованию, чем решительное самопожертвование.

Вероятно, также из-за рабского подражания греческим драматургам латинские трагедии приобрели то, что считается одним из их главных недостатков, - введение афоризмов и нравоучительных сентенций, которые не ограничивались хором, надлежащим вместилищем для них, (ведь морализаторство - это особая должность и характер хора), а распространялись на всю драму таким образом, что персонажи казались скорее *vivendi preceptores*, чем *rei actores*. Квинтилиан характеризует Аттия и Пакувия как наиболее примечательных в этой практике: "*Tragœdiæ scriptores Attius et Pacuvius, clarissimi gravitate sententiarum.*" Вопрос по этому поводу задает Херд: "Поскольку греческие трагедии так сильно морализовали, как мы будем защищать Софокла и особенно Еврипида, если осудим Аттия и Сенеку? Решение Брума состоит в том, что моральные и политические афоризмы греческой сцены обычно содержали меткий и интересный намек на состояние общественных дел, легко улавливаемый быстро соображающей аудиторией, а не сухую аффектированную мораль без дальнего смысла, как большинство латинских максим. В эпоху греческих трагиков также преобладала тяга к нравственной мудрости, а к философским школам прибегали как для отдыха, так и для обучения. Моральные афоризмы, таким образом, не противоречили обычному течению разговоров в те времена и пришлось бы по вкусу тем, кто предавался философским беседам, в то время как подобные рассуждения появились только в позднем Риме и никогда не были очень популярны.

В целом можно признать, что смелый и оживленный гений Рима хорошо подходил для трагедии, и что по силе красок и трагической возвышенности латинские поэты представляли не слабый образ своих великих оригиналов; но, к сожалению, их суждения были неинформативны, и они слишком легко удовлетворялись своими произведениями. Сила и огонь - вот все, к чему они стремились, и этой похвалой они оставались довольны. Они не обращали внимания на регулярность и гармонию стихосложения. Дисциплина исправления, любопытная полировка искусства, которая придавала такой блеск греческим трагедиям, была им недоступна, а правка, необходимая для драматического совершенства, считалась позорной для высокого духа и энергии римского [гения356](#):

"*Turpem putat inscriptis metuitque [litteram357](#)*".

К оригинальности или изобретательности в своих сюжетах они почти не стремились и довольствовались тем, что собирали уже созданное на другой почве в полной и зрелой зрелости.

Может показаться странным, что у римлян было так мало оригинальных талантов для трагедии, да и для драмы в целом; но гений соседних народов, имевших равный успех в других видах поэзии, часто сильно отличался в этой области литературы. Испанцы могли похвастаться Лопесом де Вега, Сервантесом и Кальдероном в то время, когда у португальцев не было драмы, и они довольствовались выставками бродячих игроков из Кастилии. Шотландия [[pg 223](#)] в самый яркий век драматической славы Англии - век Шекспира, Массинджера и Джонсона - не создала ни одной достойной пьесы. В то время как Франция восторгалась произведениями Расина, Корнеля и Мольера, современные итальянцы, как будто бедность драматического гения их предков все еще сохранялась за ними, хотя они

были так богаты и изобильны во всех других областях литературы, едва ли имели сносные пьесы собственного изобретения, и до времен Гольдони развлекались лишь самыми рабскими подражаниями латинским комедиям, буффонадами Арлекина или трагедиями, состоящими из накопленных и неприкрытых ужасов, которые не вызывают ни интереса ужаса, ни жалости.

За все это, возможно, нелегко полностью ответить; но можно назвать различные причины отсутствия оригинальности в римской трагедии, да и во всей римской драме. Нации не хватало той мягкой человечности, которой так много прекрасных примеров в греческой истории. От сурового патриотизма Брута, жертвовавшего всеми личными чувствами ради любви к родине, от бережливости Цинцинната и скупости Цензора она с пугающей быстротой скатилась в состояние роскоши и разврата, не имеющее примера. Даже в тот короткий период, который можно назвать веком утонченности, ей не хватало поэтической публики. Если судить по ранней части их истории, можно предположить, что римляне не страдали недостатком той чувствительности, которая позволяет с должным сочувствием относиться к театральным происшествиям. Большинство их великих революций были вызваны событиями, сильно и внезапно воздействовавшими на их чувства. Тяжелая судьба Лукреции, Виргиния и юноши Публилия освободила их от тирании королей, децемвиров и патрицианских кредиторов. В целом, однако, они были строгим, величественным и формальным народом; весь их образ жизни был направлен на ожесточение сердца и чувств, а в их ранних манерах присутствовало жесткое единообразие, плохо приспособленное к свободной работе страстей. Внешние проявления нежности подавлялись как неподобающие людям, чьи души были устремлены к достижению самых возвышенных целей. Римляне никогда не испытывали жалости, только если она проявлялась в виде милосердия к побежденному врагу, и слезы никогда не омрачали глаза тех, чья главная гордость заключалась в том, что они действовали энергично и стойко. Это самообладание, которого требовали от них их принципы, этот контроль над каждым проявлением страдания в себе и презрение к его проявлению в других, как правило, почти полностью исключали трагедию из круга их литературы.

Любые более мягкие эмоции, которые римский народ, возможно, когда-то испытывал, - любые чувства, способные пробудиться [pg 224] трагическом пафосе, - постепенно притупились в результате того, как они были реализованы. Постепенно их приучили к варварскому удовольствию от самых бесцеремонных проявлений человеческой жестокости и грубости. На их глазах львы и слоны разрывали друг друга на куски; они с восторгом наблюдали, как толпы наемных гладиаторов тратят свою энергию, доблесть и жизнь на виновной арене цирка. Гладиаторские бои впервые были показаны Децием и Марком Брутом на похоронах их отца, примерно в начале Пунических войн. Количество таких развлечений росло вместе с роскошью времени; и те, кто добивался расположения народа, не находили более легкого способа получить его, чем пышность и новизна в этом виде расходов. Сезар выставил триста пар гладиаторов; Помпей представил публике шестьсот львов, которых нужно было разорвать на части в цирке, а также запряженных медведей и танцующих слонов; а другой претендент на народное расположение ввел еще более утонченное варварство - бои между людьми и дикими животными. Это были любимые развлечения всех и главные занятия многих римлян; и те, кто мог получать удовольствие от таких зрелищ, должны были потерять всю ту нежность внутреннего чувства и все то изысканное сочувствие к страданиям, без которых никто не может воспринять силу и красоту трагической драмы. Расширение военной мощи, рост богатства и великолепия Римской республики приучили ее граждан к триумфальным и пышным шествиям. Это привело к появлению вкуса к тому, что в наше время называется зрелищем; и, вместо того чтобы таять от умиления перед бедами

Андромахи, народ требовал на сцене таких зрелищ, которые представляли бы ему образ его любимых развлечений: - "Quatuor aut platuor".

"Quatuor aut plures aulæa premuntur in horas,

Dum fugiunt equitum turmæ, peditumque catervæ:

Mox trahitur manibus regum fortuna retortis;

Esseda festinant, pilenta, petorrita, naves:

Captivum portatur ebur, captiva [Corinthus](#)³⁵⁸."

Подобное зрелище не ограничивалось послесловием или развлечением, оно было введено в самые лучшие трагедии, которые представлялись с такой пышностью и показностью, что уничтожали все изящество представления. В трагедии о Клитемнестре по сцене разгуливали тысяча мулов, а в трагедии о Троянском коне [pg 225] маршировали целые полки, облаченные в иноземные [доспехи](#)³⁵⁹. Этот вкус, столь пагубный для подлинного совершенства трагедии или комедии, поощрялся и поддерживался эдилами, которые отвечали за публичные зрелища и, в частности, за выставки в театре. Звание эдилов считалось одной из ступеней к высшим государственным почестям, и те, кто его занимал, не могли прибегнуть к более надежным средствам примирения с согражданами или приобретения их будущих голосов, чем не жалея средств на театральные развлечения.

Кроме того, язык римлян, пусть и превосходный в других отношениях, был, по крайней мере, в сравнении с греческим, плохо приспособлен для выражения искренних и ярких эмоций. Он требовал искусного и продуманного сочетания слов, а его конструкция была более принужденной и искусственной, чем у большинства других языков. Поэтому страсть всегда казалась языком, на котором говорят с усилием; идиома не поддавалась быстрым переходам и несовершенным фразам страстного диалога.

Кроме того, мало внимания уделялось критическому обучению и воспитанию правильной композиции. Латинская муза была возвращена среди праздников сельского суеверия; нечистая смесь развратного веселья настолько испортила ее природу, что она долгое время напоминала свое деревенское происхождение. Даже во времена Горация трагическая драма не имела успеха из-за нелиберального воспитания римской молодежи, которая, в то время как греков учили открывать весь ум для славы, была настолько подавлена в своем гении любовью к наживе и ранним внедрением гнусных принципов, что не могла ни разработать великий замысел, ни довести его до совершенства. В результате "æруго et cura peculî" настолько заразили римских драматургов, что корысть стала единственным предметом их забот. Поэтому, если они могли сорвать народные аплодисменты и получить высокую цену от магистратов, контролировавших театральные выставки, они чувствовали безразличие ко всем более благородным взглядам и более достойным целям.

"Gestit enim nummum in loculos demittere; post hoc

Securus, cadat, an recto stet fabula [tale](#)³⁶⁰".

Но, прежде всего, низкая оценка, в которой находилось поэтическое искусство, должна рассматриваться как причина его незначительного прогресса в периоды республики: "Sero igitur, - говорит Цицерон, - a nostris, poetæ vel cogniti vel recepti. Quo minus igitur [pg 226] honoris erat poetis, eo minora studia [fuerunt](#)³⁶¹." Самые ранние поэты Рима не пользовались той благосклонностью двора, которая была оказана Чосеру в Англии, Маро и Ронсару во

Франции, а Данте - мелкими князьями Италии. От Ливия Андроника до Теренция поэзией занимались только иностранцы и вольноотпущенники. Сципион и Лелий, правда, говорят, написали несколько сцен в пьесах Теренция; но они не хотели, чтобы что-либо подобное выходило под их именем. Суровые республиканцы, похоже, считали поэзию искусством, которым могли заниматься пленники и рабы для развлечения своих завоевателей или хозяев, но которое было бы неподходящим для серьезного и возвышенного патриция. Подозреваю, что римляне относились к поэту как к акробату или канатному плясуну, чьи подвиги нас развлекают, но которым мы не хотели бы подражать.

Драма в Риме не утверждалась систематически и постепенно, как в Греции. Плавт писал для сцены во времена Ливия Андроника, а Теренций был почти современником Пакувия и Аттия; так что все серьезное и комическое, хорошее и плохое появилось сразу, и если оно было греческим, то нашло радушный прием у римлян. Поэтому в театре без разбора использовались все виды драматических развлечений, и то, что было наиболее абсурдным, часто вызывало наибольшее восхищение. Греческая драма приобрела великолепную степень совершенства благодаря тщательному подражанию природе; но римляне никогда не достигали такого совершенства, потому что, какими бы изысканными ни были их модели, они копировали не непосредственно с природы, а с ее представителя и образа.

Если бы римляне действительно обладали собственной литературой, когда они впервые познакомились с произведениями греческих поэтов, их родные произведения, без сомнения, были бы улучшены за счет изучения и подражания шедеврам этих более совершенных иностранцев; но при этом они все равно сохранили бы что-то от национального характера. Но, к сожалению, когда римляне впервые познакомились с сочинениями греков, они еще не успели даже посеять семена знаний, так что им оставалось довольствоваться зрелыми плодами, привезенными из-за границы. Некоторые критики действительно отмечают во всех сочинениях римлян, и особенно в их трагедиях, особую суровость и возвышенность мысли; но все они были созданы по греческому образцу, поэтому их ранняя поэзия должна рассматриваться скорее как порождение искусства, чем гения, и как искра, высеянная в результате контакта и истощения, [pg 227] чем пламя, спонтанно разгоревшееся у алтаря муз.

Вдобавок ко всему, латинский поэт не имел стимула к изобретательству. От него не требовалось вглядываться в природу или прокладывать себе путь. Да и не требовалось, публика явно предпочитала греческие темы.

"Omnes res gestas Athenis esse autumant,

Quo vobis illud Græcum videatur [magis362](#)".

Итак, все упомянутые до сих пор произведения, которые, за исключением "Анналов" Энния, являются полностью драматическими, принадлежат строго к тому, что можно назвать греческой композиторской школой, и, несомненно, представляют собой наименее оригинальный класс произведений на латинском, а может быть, и на любом другом языке. Но как бы мало ни могли похвастаться оригинальностью или изобретательностью ранние драматические артисты Рима, они имеют полное право претендовать на незаимствованную похвалу за подлинную чистоту родного стиля и языка.

Стиль и язык драматических писателей того периода, о котором мы сейчас говорим, похоже, нравились многочисленному кругу читателей, начиная с эпохи Августа и заканчивая эпохой Антонинов, и в равной степени вызвали отвращение у поэтов того времени. Мы уже видели негодование Горация против тех, кто восхищался Carmen Saliare или поэмами Ливия, и оно

кажется тем смелее и удивительнее, что сам Август не был полностью свободен от этого [пристрастия363](#); мы также видели сатиру Персия на свой век за то, что он все еще восхищался фустианскими трагедиями Аттия и грубым стилем Пакувия.

"Est nunc Brisei quem venosus liber Atti,

Sunt quos Pacuviusque et verrucosa moretur

Antiope æurnis cor luctificabile fulta".

Подобным образом Марциал в своих "Эпиграммах", подражая устаревшим фразам древних драматургов, говорит

" Attonitusque legis terrâi frugiferâi,

Attius et quicquid Pacuviusque vomunt".

Подобные настроения, однако, как явствует из Послания Горация [pg 228] Августу, в значительной степени проистекали из того, что современные поэты были спровоцированы восхищением, которое, по их мнению, проистекало не из реального чувства заслуг этих старых писателей, а из завистливого желания обесценить, путем одиозного сравнения, произведения того времени - "Jam Saliare Numæ

"Jam Saliare Numæ carmen qui laudat, et illud

Quod mecum ignorat, solus vult scire videri;

Ingentis non ille favet, plauditque sepultis,

Nostra sed impugnat-nos, nostraque lividus odit".

Но хотя значительная часть публики, возможно, со злым умыслом, нагромождает экстравагантные похвалы на стиль древних трагиков, не может быть сомнений в том, что он полон силы и богатства; и если он уступает изысканной утонченности эпохи Августа, то, несомненно, гораздо предпочтительнее неясности Персия или умозрительности Марциала. "Очень несовершенное представление, - пишет Уэйкфилд в одном из своих писем к Фоксу, - о богатстве латинского языка у тех, кто ограничивается так называемыми августовскими писателями. Старые комедиографы и трагики, а также Энний и Луцилий были великими хранилищами ученого и энергичного выражения. Я всегда считал потерю старых римских поэтов, особенно Энния и Луцилия, в свете того, что они могли бы пролить свет на формирование латинского языка и его происхождение от эолийского греческого, самым тяжелым бедствием, когда-либо постигшим филологическую [науку364](#)". Иногда, действительно, их слова некрасивы, особенно их составные термины и эпитеты, в образовании которых они не так счастливы, как греки. Ливий Андроник использует тростник *Odorisequos*, Пакувий - *Repandirostrum* и *Incurvicervicum*. Такие термины всегда кажутся несочетаемыми и разрозненными, и не связываются вместе так удачно, как циклоп и другие подобные слова у греков.

Различные классы, на которые можно разделить регулярную драму этого периода, являются предметом, вовлеченным в большие противоречия и неопределенность, и были сильно взволнованы в результате знаменитой строки Горация - "Vel qui Prætextas".

"Vel qui Prætextas vel qui docuere [Togatas365](#)".

В целом, кажется вполне очевидным, что обычная драма делилась на трагедию и комедию. Трагедия на греческую тему, в которой сохранялись греческие нравы, как в [pg 229] Гекубе, Дулоресте и т. д., называлась просто *Tragœdia*, или иногда *Tragœdia Palliata*. Те трагедии, в которых были представлены римские персонажи, например, Деций и Брут Аттия, назывались "Прæтекстатæ", потому что "Прæтекста" - это обычай, который носили римские цари и консулы. Комедии, в которых использовались греческие сюжеты и персонажи, как в комедии Теренция, назывались *Comœdia*, или *Comœdia Palliata*; а те, которые были облечены в римские привычки и обычаи, назывались *Togata*³⁶⁶. Афраний был самым знаменитым автором этого последнего класса драм, которые, вероятно, были греческими пьесами, приспособленными к римским нравам, поскольку Афраний жил в тот период, когда римская литература была почти полностью подражательной. Трудно, конечно, понять, как афинская комедия могла быть приспособлена к местным обычаям, чуждым ее духу и гению; но латинские писатели, вероятно, не были очень любезны в отношении приспособления; и "Comœdia Togata" так мало упоминается древними писателями, что мы едва ли можем предположить, что она охватывала большой класс национальных композиций. Табернария" была комедией более низкого порядка, чем "Комедия Тогата": она представляла нравы, которые можно было встретить среди отбросов плебейского сословия, и называлась так от "Таберна", поскольку ее действие обычно происходило в лавках или тавернах. Таковы, как мне кажется, обычные деления обычной римской драмы; но критики и комментаторы иногда применяли термин *Togata* ко всем пьесам, будь то трагедии или комедии, в которых были представлены римские персонажи, а *Palliata* - к каждой драме греческого происхождения.

Однако существовал вид нерегулярных драм, за которые римляне не были обязаны грекам и которые были свойственны им самим, под названием *Fabulæ Atellanæ*. Эти развлечения получили такое название от Ателлы, крупного города осканцев, ныне Сент-Арпино, лежащего примерно в двух милях к югу от Аверсы, между Капуей и Неаполем, - место, которое сейчас называется Ателла, находится на небольшом расстоянии.

Когда Ливию Андронику удалось основать в Риме регулярный театр, созданный по греческому образцу и поддерживаемый профессиональными писателями и профессиональными актерами, свободная римская молодежь, которая все еще была готова, среди своих иностранных утонченностей, иногда воскрешать воспоминания о старых народных забавах своих итальянских предков, продолжала развлекаться сатирическими пьесами, введенными Гистрионами из Этрурии, и ателланскими баснями, которые осканские исполнители впервые прославили в [pg 230] Риме³⁶⁷. Актерам обычной драмы не разрешалось появляться в таких представлениях; а римские юноши, которым была предоставлена такая привилегия, не были, как другие актеры, удалены из своего племени или лишены способности к военной службе³⁶⁸; их также нельзя было призывать разоблачаться перед зрителями³⁶⁹. Предполагается, что популярность этих зрелищ и привилегии, которыми пользовались те, кто в них выступал, были обусловлены тем, что их приятность была настолько смягчена древней итальянской серьезностью, что в них не было примеси непристойности или неприличия, а значит, на исполнителях не должно было лежать пятно бесчестия³⁷⁰.

Басни Ателлана состояли из отдельных сцен, следующих одна за другой, без особой драматической связи, но изобилующих шутками и буффонадой. Они были написаны на осканском диалекте, подобно тому, как венецианский или неаполитанский жаргон часто используется в итальянских комедиях; от греческой сатирической драмы они отличаются тем, что героями последних были сатиры, а басен Ателлана - осканцы³⁷¹. Одного из них звали Макк, гротескный и фантастический персонаж с огромной головой, длинным носом и

горбатой спиной, который в некоторой степени соответствовал клоуну или дураку современной пантомимы, и чье прозвище Макк было истолковано Липсием как *Bardus, fatuus, stolidus*³⁷². В своей грубой, но подлинной форме этот вид развлечений был очень популярен и постоянно использовался в Риме. Не похоже, что басни Ателлана были первоначально написаны или что актерам были предписаны определенные роли. Вероятно, общий сюжет был согласован, но исполнители сами заполняли сцены, руководствуясь собственным искусством или *изобретением*³⁷³. По мере того как римский язык совершенствовался, а провинциальные языки древней Италии становились все менее известными, осканский диалект постепенно отходил на второй план. Квинт Новий, живший в начале седьмого века в Риме, которого Макробий упоминает как одного из наиболее авторитетных авторов ателланских басен, был автором, который в основном кон [pg 231] способствовал этому нововведению. Он упоминается как автор *Virgo Prægnans, Dotata, Gallinaria, Gemini* и различных других.

В конце концов, во времена Силлы, Луций Помпоний создал Ателланские басни, которые были написаны без какой-либо примеси осканского диалекта, полностью на латинском языке; в то же время он настолько усовершенствовал их древнюю буффонаду, придав им более рациональную окраску, что Веллий Патеркул называет его изобретателем этого вида драмы и характеризует как "*sensibus celebrem, verbis rudem*³⁷⁴". Помпоний отличался точностью наблюдения за нравами, а его гений высоко оценили Цицерон и Сенека. Названия шестидесяти трех его произведений приводились грамматиками, и от всех этих произведений сохранились фрагменты. От некоторых из них, однако, сохранилось не более строки, и ни от одного - более десятка. Похоже, что осканский характер Макка сохранялся во многих баснях Помпония, поскольку одна из них называется "Макк", а другие - "Масси Gemini", "Maccus Miles", "Maccus Sequestris", подобно тому, как мы говорим "лакей Арлекин" и т. д. Паппо, или Паппус, кажется, также был персонажем, представленным вместе с Маккусом, и, я думаю, соответствовал Панталоне современной пантомимы. Среди имен Ателланов Помпония мы находим Паппуса Агриколу, а среди имен Новиуса - Паппуса Прэтерита. Этот персонаж, однако, скорее греческого, чем осканского происхождения, и, вероятно, произошел от Παππος, Силена или старика из греческой драматической сатиры.

Усовершенствования Помпония были так хорошо приняты в Риме, что ему подражали Муммий и сам Силла, который, как нам сообщает Афинея, написал несколько басен Ателлана на своем родном *языке*³⁷⁵. В этой новой форме, введенной Помпонием, драмы Ателлана продолжали пользоваться большой популярностью в Риме, пока их в какой-то мере не вытеснили мимы Лаберия и Публия Сира.

Наряду с ателлановыми баснями римская молодежь играла короткие пьесы, называемые эксодиями, которые представляли собой интермедии, или послепьесы, но более свободные, отстраненные и фарсовые, чем ателланы, являясь продолжением древних представлений, первоначально введенных этрурскими *Гистрионами*³⁷⁶. В этих *Exodia* актеры обычно носили те же маски и привычки, что и в *Atellanes* и *трагедиях*³⁷⁷, [pg 232] и представляли тех же персонажей в смехотворном ракурсе:-.

"*Urbicus Exodio risum movet Atellanæ*

*Gestibus Autonoës. Hunc diligit Ælia pauper*³⁷⁸."

Иосиф Скалигер в своем комментарии к Манилию высказывает мнение, что эксодии исполнялись в конце основной части, подобно нашим фарсам, и назывались так по окончании развлечения, что также утверждает один схолиаст о *Ювенале*³⁷⁹. Но старшие Скалигер и Салмасий считали, что эксодия была своего рода интермедией и не обязательно

имела связь с основным представлением. Во времена Тиберия и Нерона эксодии продолжали исполняться с большой свободой, а когда серьезный дух свободы исчез из империи, они часто содержали шуточные, но прямые намеки на преступления тех грозных чудовищ, которых бичевали и стращали.

Среди современных критиков много споров вызывает вопрос о том, является ли

САТИРА

римлян была заимствована у греков или была их собственным изобретением. Первого мнения придерживались старший [Скалигер](#)³⁸⁰, [Хайнсий](#)³⁸¹, [Вульпий](#)³⁸², а из последних немецких критиков - [Бланкенбург](#)³⁸³, Конц и [Флогель](#)³⁸⁴; Последняя теория, которая, кажется, была теорией самих римлян, особенно Горация и [Квинтилиана](#)³⁸⁵, была поддержана [Диомедом](#)³⁸⁶, Иосифом Скалигером, [Казобоном](#)³⁸⁷, [Спанхеймом](#)³⁸⁸, [Ригалтием](#)³⁸⁹, [Дасье](#)³⁹⁰ и Драйденом, и [Кенигом](#)³⁹¹, и Мансо, среди немцев. Те, кто полагает, что сатира перешла непосредственно от греков к римлянам, выводят это слово от Сатира, известного мифологического соединения человека и козла. Казобон, с другой стороны, и большинство тех, кто последовал за ним, выводят его из прилагательного Satura, сабинского слова, первоначально означавшего мешанину, а впоследствии - полноту или изобилие. К [pg 233] этому слову восходит субстантив Lанх, означавший блюдо или поднос, на котором первые плоды земли подносились Вакху на его праздниках, -...

"Ergo rite suum Baccho dicemus honorem

Carminibus patriis, lancesque et liba [feremus](#)³⁹²".

Таким образом, термин "сатура" стал применяться к разновидности сочинения, первоначально написанного различными стихами и включавшего в себя множество тем.

"Quicquid agunt homines, votum, timor, ira, voluptas,

Gaudia, [discursus](#)³⁹³" и т. д.

Точно так же законы назывались Leges Saturæ, когда они состояли из нескольких глав и названий: а Веррий Флакк называет блюдо, которое, как я полагаю, было своего рода оллоу подрида - Satura: "Satura cibi genus ex variis rebus conditum". Дасье, однако, хотя он и согласен с Казобоном в отношении латинского происхождения сатиры, выводит термин от Сатурна; он считает, что именно на праздниках в честь этого древнего бога Италии впервые были произнесены те деревенские экспромты, которые дали начало сатире.

Флогель в своей "Немецкой истории комической литературы" пытается показать, что Казобон слишком много приписывает происхождению слова "сатира", поскольку, хотя термин может быть латинского происхождения, из этого не следует, что он был неизвестен грекам, - и что он также слишком полагается на аргумент, что сатирические пьесы греков сильно отличались от сатиры римлян, что может быть правдой; В то же время есть и другие виды греческих сочинений, такие как лирические сатиры Архилоха и Силли, которые имеют гораздо большее сходство с латинской дидактической сатирой, чем любая сатирическая драма.

На самом деле, весь вопрос, кажется, зависит от того, что является достаточным изменением или разнообразием по сравнению с прежними произведениями, чтобы претендовать на изобретение. Насколько нам известно, нельзя утверждать, что сатирические произведения греков имели большое сходство с римскими. Греческие сатиры, которые неправомерно так называть, делились на так называемые трагические и комические. Первые были драматическими произведениями, которые, как и обычная трагедия, начинались на деревенских праздниках в честь [pg 234] Вакха; в них вводились персонажи, представлявшие сатиров, предполагаемых спутников этого бога, подражавших грубым песням и фантастическим танцам сельских божеств. В их грубом начале, вероятно, танцевал и пел только один актер, облаченный в костюм сатира. Вскоре, однако, появился хор, состоящий из бородатых и безбородых сатиров, Силена и Паппо Силена; затем были введены гистрионы, представляющие героических персонажей. Сатирическая драма начала расцветать, когда обычная трагедия стала слишком утонченной, чтобы допускать хор или аккомпанемент сатиров, но пока они еще вспоминались с неким пристрастием, что делало естественным возвращение к древнейшей форме драмы. В этом состоянии развития греческой сцены сатира исполнялась отдельно от трагедии, и из уважения к первоначальной форме трагедии часто выставлялась как продолжение или пародия на трагическую трилогию или три серьезные пьесы, завершая тем самым то, что называлось тетралогией. Сцена этих сатир разворачивалась в деревне, среди лесов, пещер и гор, или в других местах, где, как предполагалось, обитали сатиры; а сюжеты выбирались такие, в которых сатиры, естественно, могли притворяться, что имеют долю или интерес. Были введены высокие мифологические истории и сказочные герои, как видно из имен, сохраненных Казобоном, который упоминает Геракла из Астидамаса, Алкмеона и Вулкана из Ахея, - каждый из которых обозначался как *σάτυρος*. Эти героические персонажи, однако, обычно пародировались и становились фантастическими, благодаря грубым неистовствам Силена и фавнов. Циклоп Еврипида, в котором разворачивается история Улисса в пещере Полифема, - единственный полностью сохранившийся пример такого рода композиции. Однако сохранились некоторые фрагменты "Литирсы" Сосифея, автора, процветавшего около 130-й Олимпиады, то есть после введения новой греческой комедии. Литирса, давший название этой драматической сатире, жил во Фригии. Он принимал множество гостей, которые стекались к нему со всех концов. Развлекая их роскошными пирами, он заставлял их выходить с ним на поля, жать урожай или косить сено, а когда они выполняли эту работу, он косою срубал им головы. Такой стиль развлечений, похоже, не мешал ему дому быть местом модного отдыха. Однако Геракл положил конец такому способу пожелания доброго дня, задушив гостеприимного хозяина и бросив его тело в Меандр. Из сюжета этой пьесы и "Циклопа" следует, что трагические сатиры были своего рода представлениями в стиле *fee-fa-fum*, как [pg 235] наши послесловия, основанные на историях о Синей Бороде и Джеке-убийце великанов. Как правило, они были короткими и простыми по замыслу: в них не было сатиры или насмешек над согражданами автора или какими-либо частными лицами; зато было много насмешек персонажей друг над другом и много шутовства, веселья и непристойностей среди сатирических лиц хора.

Комическая сатира возникла позже трагической, просуществовала некоторое время вместе с ней и, наконец, превзошла ее. В Греции она была популярна в основном во времена Александра, а также процветала при дворе египетских Птолемеев. Она сильно отличалась от трагической сатиры: действие разворачивалось в городах или, по крайней мере, не всегда среди деревенских сцен. В ней часто сатириковались частные лица, нередко - тираны или правители государства. Если в основу брался мифический сюжет, то с действием соединялись дела домашней жизни, и он никогда не был таким огромным или кровавым, как басни, используемые в трагической сатире, но обычно выбирались такие сюжеты, как

Амфитрион, Аполлон, кормящий стада Адмета, и т. д. Сатиры не были основными персонажами, а когда их вводили, то под видом этих деревенских божеств обычно высмеивали частных лиц. Обжорство, судя по некоторым фрагментам, сохранившимся у Афиней, было одной из главных тем для шуток и веселья. Тимокл, живший около 114-й Олимпиады, был главным автором комических сатир. Ликофрон, более известный под именем "Кассандра", также написал сатиру под названием "Менедем", в которой основатель эретрийской философской школы был выставлен на посмеище под именем Силена, а его ученики - под масками сатиров.

Кроме драматических сатир, у греков был еще один вид поэм, называемых силлами, которые, подобно *Sento Nuptialis* Авсония, переделывались из стихов серьезных авторов и таким образом превращались в смысл, отличный от того, который имел в виду их первоначальный автор. Так, в "Силлах", приписываемых Тимону, философу-скептику и ученику Пирра, жившему во времена Птолемея Филадельфа, строки скопированы с Гомера и трагических поэтов, но сатирически применены к определенным обычаям и системам философии, которые он хотел высмеять. Некоторые образцы силли можно найти у Диогена Лаэртца; но самым длинным из дошедших до нас является отрывок, сохранившийся у Дио Хризостома, в котором разоблачается безумная привязанность жителей Александрии к гонкам на колесницах. К этим силлам можно добавить лирические или ямбические сатиры, направленные против отдельных людей, как, например, сатира Архилоха против Ликамба.

Римская дидактическая сатира не имела большого сходства с [pg 236] ни одним из этих видов греческой сатиры. Она, как всем известно, относилась к повседневным событиям жизни, к обычным глупостям и порокам человечества. С греческой трагической сатирой она не имела почти никаких аналогий, поскольку не была диалогической и не содержала никаких намеков на мифологических сатиров, которые составляли хор в греческих драмах. С комической сатирой она имела больше сходства; и те авторы, которые утверждали греческое происхождение римской сатиры, поступили несправедливо, не обратив внимания на различие между этими двумя видами драматической сатиры и рассматривая весь вопрос так, как будто он зависел от сходства с трагической сатирой. В комической сатире, как мы видели, сатиры вводились не всегда и не обязательно. Тема бралась из обычной жизни, а бытовые пороки или нелепости клеймились и высмеивались, как это было в римской сатире, особенно в ее ранние века. Однако в римской сатире не было инцидента или сюжета, она не была написана в форме диалога, разве что иногда, для более живого сарказма над жизнью и нравами.

Но хотя римская сатира и имела другое направление, она имела то же происхождение, что и сатирическая драма греков. Как греческие праздники отмечались жертвоприношениями Вакху и Церере, которым они были обязаны своим вином и кукурузой, так и древние италийцы умилялись своим сельскохозяйственным или деревенским божествам соответствующими подношениями,

"Tellurem porco-Sylvanum lacte [piabant](#)394 ;"

Но поскольку они ничего не знали о Силенусе, или Сатирах греков, хор крестьян, фантастически переодетых в маски, вырезанные из коры деревьев, танцевал или пел под определенный вид стиха, который они называли сатурнианским: - "Nec non Ausonii, Satyrs".

"Nec non Ausonii, Trojâ gens missa, coloni

Versibus incomtis ludunt, risuque soluto;

Oraque corticibus sumunt horrenda cavatis:

Et te, Bacche, vocant per carmina læta, tibi que

Oscilla ex altâ suspendunt mollia [pinu395](#)".

Эти праздники обычно имели двойную цель - поклонения и отдыха; соответственно, стихи часто переходили от восхваления Вакха к взаимным насмешкам и издевательствам, как в третьей эклоге Вергилия, над различными недостатками и пороками ораторов.

Такие грубые строки, первоначально распевавшиеся или декламировавшие в тосканских и латинских деревнях на бракосочетаниях или религиозных праздниках, были впервые [pg 237] введены в Риме Гистрионами, которые, как уже упоминалось, были вызваны из Этрурии, чтобы унять мор, опустошавший город. Эти Гистрионы, установленные на сцене, подобно нашим конным бандитам, исполняли своего рода балет, танцуя и жестикулируя под звуки музыкальных инструментов. Римская молодежь научилась подражать их жестам и музыке, которые они сопровождали гневными стихами, произносимыми в современном диалоге.

Однако насмешки, которые поначалу сводились к оскорбительной грубости, в конце концов вышли за рамки умеренности, и в мир частных семей вторглась необузданная свобода личной инвективы: - "Libertasque recurrentes".

"Libertasque recurrentes accepta per annos

Lusit amabiliter, donec jam sævus apertam

In rabiem cœpit verti jocus; et per honestas

Ire domos impune minax; doluere cruento

Dente lacessiti; fuit intactis quoque cura

Conditione super [communi396](#)." --

Это разоблачение частных лиц, встревожившее даже тех, кто был спасен, было сдержано спасительным законом децемвиров: "Si quis occentassit malum carmen, sive condidit, quod infamiam faxit flagitiumve alteri, fuste ferito."

Энний, видя, как римляне были в восторге от грубых сатир, изливавшихся в современных диалогах, решил, что ему стоит потрудиться, чтобы сочинить сатиры не для чтения, а для декламации. Однако он сохранил в них основу древней приятности и яд древней язвительности, как на отдельных людей, так и на общие пороки. Его сатиры касались различных тем и были написаны разными стихами - гекзаметры смешивались с ямбическими и трохаическими строками, как подсказывала фантазия.

Сатиры Энния, о которых уже говорилось выше, были подражанием Пакувию, и с его времени слово "сатира" стало применяться в Риме только к стихам, содержащим либо шутовское, либо возмущенное порицание нравов. Своим усовершенствованием этот род сочинений был обязан главным образом

[pg 238]

[ЛУЦИЛИЙ,](#)

Римский рыцарь, родившийся в 605 году в Суэссе, городе на территории Аурунции. Он происходил из хорошей семьи и был внучатым племянником Помпея Великого по

материнской линии. В ранней юности он служил при осаде Нуманции, в одном лагере с Марием и Югуртой, под началом младшего Сципиона [Африканского](#)³⁹⁷, дружбу и защиту которого ему посчастливилось обрести. По возвращении в Рим из испанского похода он поселился в доме, построенном за государственный счет, в котором жил Селевк Филопатр, принц Сирии, пока тот в молодости жил в Риме в качестве [заложника](#)³⁹⁸. Луцилий продолжал жить в самой тесной близости с храбрым Сципионом и мудрым Лелием,

"Quin ubi se a vulgo et scenâ in secreta remôrant

Virtus Scipiadæ et mitis sapientia Læli,

Nugari cum illo et discincti ludere, donec

Decoqueretur olus, [soliti](#)³⁹⁹." --

Эти могущественные покровители позволяли ему сатирически высмеивать порочных людей, не сдерживаясь и не боясь наказания. В своих сочинениях он рисовал подлинный портрет самого себя, признавал свои недостатки, откровенно признавался в своих наклонностях, рассказывал о своих приключениях, словом, правдиво и энергично изображал всю свою жизнь. Свежий от дел или удовольствий, он брался за перо, пока его фантазия была еще горяча, а страсти еще не проснулись, - пока он был воодушевлен успехом или подавлен разочарованием. Все эти чувства и происшествия, которые их вызывали, он достоверно описывал и делал свои замечания по поводу них с предельной свободой: - "Ille velut fidis".

"Ille velut fidis arcana sodalibus olim

Credebat libris; neque si male gesserat, usquam

Decurrens aliô, neque si bene: quo fit ut omnis

Votivâ pateat veluti descripta tabellâ

Vita [senis](#)⁴⁰⁰." --

Однако, к сожалению, труды Луцилия настолько изуродованы, что из них можно почерпнуть лишь некоторые сведения о его жизни и нравах. О нем известно лишь то, что он умер в Неаполе, но в каком возрасте - вопрос спорный. Евсевий и большинство других писателей определили его в 45 лет, [pg 239] что, поскольку он родился в 605 году, пришлось бы на 651-й год города. Но М. Дасье и [Байль](#)⁴⁰¹ утверждают, что на момент смерти он должен был быть гораздо старше, поскольку в своих сатирах он говорит о законе Лициния против непомерных расходов на развлечения, который был обнародован только в 657 или 658 году.

Сатира, как никакой другой вид поэзии, является порождением времени, в котором она родилась и которое дает ей пищу, которой она питается. Период, в который появился Луцилий, был благоприятен для сатирических сочинений. В это время шла борьба между старыми и новыми нравами, а свобода слова и письма, хотя и была ограничена, но еще не была окончательно закреплена законом. Луцилий жил среди людей, на которых роскошь и разврат надвигались с пугающей быстротой, но среди которых некоторые добродетельные граждане все еще стремились остановить волну, грозившую захлестнуть их соотечественников. Сатиры Луцилия пришлись по вкусу этим стойким "временным похвальщикам", отстаивавшим древние нравы и дисциплину. Свобода, с которой он нападал на пороки своих современников, не щадя отдельных людей, - сила красок, которыми были заряжены его картины, - тяжесть и язвительность упреков, которыми он осыпал тех, кто подвергал себя его насмешкам или негодование, - не имели ничего отвратительного в эпоху,

когда никакие соображения не вынуждали к терпимости, необходимой при различных формах общества или [правительства](#)⁴⁰². К тому времени, когда Луцилий начал писать, римляне, хотя и далекие от блеска эпохи Августа, познакомились с тонкой и резкой иронией греческих комедий, о которой не имели представления более древние римские сатирики. Луцилий в основном занимался подражанием этим драматическим произведениям и, как говорят, перенял многое из их огня и духа:

"Eupolis, atque Cratinus, Aristophanesque, pöetæ,

Atque alii, quorum comœdia prisca virorum est,

Si quis erat dignus describi, quod malus, aut fur,

Quod mœchus foret, aut sicarius, aut alioqui

Famosus, multa cum libertate notabant.

Hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus,

Mutatis tantum pedibus [numerisque](#)⁴⁰³." --

Римский язык также стал более утонченным в эпоху Луцилия и, следовательно, был более способен воспринять греческие красоты стиля. Луцилий, как и его предшественники [pg 240] цессоры, не смешивал ямбические и трохаические стихи. Двадцать книг его сатир, с самого начала, написаны гекзаметром, а остальные, за исключением тридцатой, ямбическим или трохаическим стихом. Его цель тоже, кажется, была смелее и масштабнее, чем у его предшественников, и заключалась не столько в том, чтобы вызвать смех или насмешку, сколько в том, чтобы исправить и покарать пороки. Таким образом, Луцилий придавал сатирической композиции такое дополнительное изящество и регулярность, что Гораций объявил его первым среди римлян, написавшим сатиру в стихах: - "Primus in hunc oper".

"Primus in hunc operis componere carmina morem".

Но хотя Луцилий, возможно, значительно усовершенствовал этот вид письма, из этого не следует, что его сатиры должны рассматриваться как совершенно иные, чем сатиры Энния - в том свете, в котором их рассматривали Казобон и Руперти; "Ибо, - как заметил Драйден, - из этого следовало бы, что сатиры Горация полностью отличаются от сатир Луцилия, потому что Гораций не менее превзошел Луцилия в изяществе своего письма, чем Луцилий превзошел Энния в оборотах и орнаменте своего."

Сатиры Луцилия насчитывают не менее тридцати книг, но были ли они так разделены самим поэтом или каким-то грамматиком, жившим вскоре после него, кажется неясным: он был объемным автором, и Гораций сатириковал его за поспешную скупость и удобство: - "Namuitoc vitios".

"Nam fuit hoc vitiosus: In horâ sæpe ducentos,

Ut magnum, versus dictabat, stans pede in uno:

Garrulus, atque piger scribendi ferre laborem;

Scribendi recte: nam ut multum, nil [moror](#)⁴⁰⁴".

Из тридцати книг сохранились лишь фрагменты, но их так много, что, хотя они и не позволяют нам уловить весь дух поэта, мы кое-что понимаем в его манере. Его достоинства также были

так подробно рассмотрены древними писателями, которые судили о них, пока его произведения были еще целыми, что их рассуждения в некоторой степени позволяют нам оценить его поэтические притязания. Очевидно, что он обладал большой живостью и юмором, необыкновенным владением языком, глубоким знанием жизни и нравов, а также значительным знакомством с греческими мастерами. Добродетель представляла в его шашках в родном достоинстве, а своих выдающихся друзей, Сципиона и Лелия, он выставлял в самом приятном свете. В то же время невозможно было изобразить [pg 241] ничего более сильного, чем наброски его порочных персонажей. Его плут, обжора и вежливый человек нарисованы в сильных, чтобы не сказать грубых тонах. У него, однако, было много старого римского юмора, этого знаменитого, но неопределенного urbanitas, которым он действительно обладал в такой выдающейся степени, что Плиний говорит, что он начался с [Луцилия](#)⁴⁰⁵, а Цицерон заявляет, что он довел его до высшего [совершенства](#)⁴⁰⁶, и что он почти истек вместе с [ним](#)⁴⁰⁷. Но главной особенностью Луцилия была его яростная и резкая сатира. Макробий называет его "Acer et violentus [poeta](#)⁴⁰⁸"; а известные строки Ювенала, рассказывающего о том, как он заставлял виновных трепетать от своего пера так же сильно, как если бы преследовал их с мечом в руках, закрепили за ним репутацию решительного и неумолимого гонителя порока. Его латынь, по общему признанию, была достаточно [чистой](#)⁴⁰⁹; но его стихосложение было грубым и прозаичным. Гораций, признавая, что он был более отточен, чем его предшественники, называет его музу "педрисом", неоднократно говорит о рыхлости его меры: "Incomposito pede currere versus", и сравнивает всю его поэзию с мутным и беспокойным потоком: - "Cum flueret luteret luteret".

"Cum flueret lutulentus erat quod tollere velles".

Квинтилиан не вполне разделяет это мнение о Горации, ибо, порицая тех, кто считал его величайшим из поэтов, что некоторые еще делали в эпоху Домициана, он говорит: "Ego quantum ab illis, tantum ab Horatio dissentio, qui Lucilium fluere lutulentum, et esse aliquid quod tollere possis, [putat](#)⁴¹⁰". Автор книги "Риторика", адресованной Гереннию и в свое время приписывавшейся Цицерону, упоминает в качестве необычной неловкости в построении своих строк разрыв слов, которые, согласно правильному и естественному расположению, должны были бы располагаться вместе, как

"Has res ad te scriptas Luci misimus Æli".

Но, что еще хуже, из Аусония следует, что [pg 242] он иногда варварски разделял слоги в слове - "Villa Lucani-mox potier".

"Villa Lucani-mox potieris aco.

Rescisso discas componere nomine verum;

Lucilî vatis sic imitator [eris](#)⁴¹¹."

Что касается образованности Луцилия, то мнения античности расходятся, и даже мнения одного и того же автора на этот счет несколько противоречивы. Квинтилиан говорит, что в нем есть "Eruditio in eo mira". Цицерон в своем трактате De Finibus называет его образованность посредственной; хотя впоследствии, в лице Красса, в трактате De Oratore, он дважды называет его [Doctus](#)⁴¹². Дасье подозревает, что Квинтилиан был вынужден считать Луцилия ученым из-за педантичного вкрапления греческих слов в его сочинения - практика, которая, похоже, вызвала аплодисменты его современников, а также его многочисленных поклонников в эпоху Августа, за что они были жестоко высмеяны Горацием, который всегда

горячо возражал против чрезмерной пристрастности, проявляемой к Луцилию в тот золотой период литературы.

"At magnum fecit, quod verbis Græca Latinis

Miscuit:-O seri studiorum!".

Не исключено, что в восхищении Луцилием в эпоху Августа было что-то от политической злобы, а в попытках Горация противостоять ей - что-то от придворной любезности. Август распространил действие закона 12 таблиц на пасквилы; и люди, лишенные таким образом свободы сатириковать Великого по имени, могли небезосновательно стремиться отомстить за себя чрезмерной привязанностью к произведениям поэта, который, живя, как они намекали, в лучшие времена, без страха занимался тем, что ему нравилось без [ограничений413](#).

Мотив такого рода, несомненно, имел значение для римлян в эпоху Августа, поскольку большая часть сатиры Луцилия должна была быть непонятной или, по крайней мере, неинтересной для них. Большая часть его сочинений, похоже, была скорее серией пасквилей, чем законной сатирой, занятой яростными нападениями на современных граждан Рима.

[pg 243]

-- "Secuit Lucilius urbem,

Te Mute, te Lupe, et genuinum fregit in [illos414](#)".

Дуза, который собрал и отредактировал все, что осталось от сатир Луцилия, упоминает имена не менее шестнадцати человек, которые подвергаются нападкам по имени в ходе даже этих фрагментов, среди которых Квинт Опимий, завоеватель Лигурии, Цецилий Метелл, чьи победы принесли ему прозвище Македонский, и Корнелий Лупус, в то время принцепс сената. Луцилий был одинаково суров как к современным, так и к предшествующим авторам; Энний, Пакувий и Аттий поочередно подвергались его [сатире415](#). Во всем этом он потворствовал [безнаказанно416](#); но ему не удалось так хорошо спастись от игрока, которого он осмелился порицать и который отомстил, разоблачив Луцилия на сцене. Поэт подал в суд на актера, и дело с большим жаром с обеих сторон дошло до претора, который в конце концов оправдал [игрока417](#).

Уверенность Луцилия в своих могущественных покровителях, Сципионе и Лелии, вдохновила его на такую вольность; и, похоже, она настолько освободила его от всякого страха или сдерживания, что он смело воскликнул.

-- "Cujus non audeo dicere nomen?

Quid refert dictis ignoscat Mutius, an non?"

Именно такой поддержке можно приписать необузданную свободу старых римских сатириков.

-- "Unde illa priorum

Scribendi quodcunque animo flagrante liberet

Simplicitas418." --

Суровый и некультурный дух древних римлян также естественно привел к этому виду сурового и личного порицания; и не следовало ожидать, что в ту эпоху они должны были рисовать свои картины с той деликатностью и общностью, которую Гораций придал Офеллу.

Луцилий, однако, не ограничивался инвективами в адрес порочных смертных. В первой книге своих сатир он, похоже, объявил войну ложным богам Олимпа, чью множественность он отрицал, и высмеял простодушие людей, которые наделяли бесконечное множество богов почтенным именем отца, которое должно быть припасено для одного. В конце этой книги он представляет собрание богов, обсуждающих человеческие дела:

"Consilium summis hominum de rebus habebant".

И, в частности, обсуждает, какое наказание следует назначить Рутилию Лупусу, значительному человеку в римском государстве, но отмеченному за свои злодеяния и нечестие, и настолько могущественному, что он объявил.

"Si conjuret, populus vix totus satis est".

Юпитер выражает сожаление, что не присутствовал на прежнем совете богов, созванном для обсуждения этой темы.

"Vellem concilio vestrûm, quod dicitis, olim,

Cælicolæ; vellem, inquam, adfuissem priore

Concilio." --

Юпитер закончил, и к этой теме обратился другой бог, который, как сообщает нам Лактанций, был [Нептуном419](#); но, будучи озадаченным ее запутанностью, это божество заявило, что ее нельзя было бы объяснить, если бы сам Карнеад (самый ясный и красноречивый из философов) был послан к ним из Оркуса:

"Nec si Carneadem ipsum ad nos Orcus remittat".

Единственным результатом торжественных обсуждений на этом собрании становится постановление, согласно которому каждый бог должен получить от смертных титул отца.

"Ut nemo sit nostrûm, quin pater optumus divûm;

Ut Neptunus pater, Liber, Saturnu' pater, Mars,

Janu' Quirinu' pater, nomen dicatur ad unum".

Третья книга содержит рассказ о неудобствах и развлечениях путешествия, совершенного Луцилием вдоль богатого побережья Кампании до Капуи и Неаполя, а затем до Регия и Мессинского пролива. В частности, он описывает бой гладиаторов и разнообразные страдания, которые он испытал из-за плохого состояния дорог.

"Præterea omne iter hoc est labosum atque lutosum".

[pg 245]

Гораций в пятой сатире своей первой книги, подражая Луцилию, комически описывает путешествие из Рима в Брундизий и, как и он, вводит гладиаторский бой. Четвертая сатира Луцилия клеймит роскошь и пороки богачей, и ей подражает Персий в своей третьей книге.

Аулус Геллий сообщает нам, что в части своей пятой сатиры он с большим остроумием и силой высмеивает эти литературные пристрастия - использовать в одном предложении такие слова, которые заканчиваются одинаково звонко или состоят из одинакового количества слогов. Он показал, насколько детским является такое жеманство, в том отрывке, где он жалуется другу, что тот пренебрег посещением его во время болезни. В девятой сатире он высмеивает ошибки в орфографии, допущенные переписчиками MSS, и дает правила для большей точности. От десятой книги мало что осталось, но говорят, что именно ее прочтение впервые пробудило в Персии ярость к написанию сатир. Одиннадцатая книга, похоже, состояла в основном из личных инвектив против Квинта Опия, Луция Котты и других его современников, чьи пороки или соперничество с его покровителем Сципионом подвергали их враждебности и мести. Шестнадцатая книга называлась "Коллира" и была посвящена главным образом восхвалению Коллиры, любовницы [поэта420](#). От многих других книг, таких как 12-я, 13-я, 18-я, 21-я и четыре последующие, сохранились столь незначительные фрагменты, что невозможно предположить тему, ибо, хотя мы можем видеть объем изолированных строк, их суть могла быть какой-то побочной иллюстрацией, а не главным предметом сатиры. Даже в тех книгах, из которых сохранилось большее количество фрагментов, они настолько разрозненны, что их так же трудно собрать воедино, как разрозненные листья Сивиллы; а труд Дузы, который добился наибольшего успеха в упорядочивании разорванных строк, чтобы создать связный смысл, многие считают лишь предположительным и филологическим спортом. Однако те немногие отрывки, которые в какой-то степени являются цельными, демонстрируют большую силу сатиры; как, например, следующий рассказ о жизни, которую вели римляне: - "Nunc vero a man".

"Nunc vero a mane ad noctem, festo atque profesto,

Totus item pariterque dies, populusque patresque

Jactare indu foro se omnes, decedere nusquam,

Uni se atque eidem studio omnes dedere et arti;

Verba dare ut caute possint, pugnare dolose,

Blanditia certare, bonum simulare virum se,

Insidias facere, ut si hostes sint omnibus omnes."

[pg 246]

Стихи, в которых наш поэт горько высмеивает суеверие тех, кто поклонялся идолам и принимал их за истинных богов, написаны примерно в том же духе: "Terricolas Lamias

"Terricolas Lamias, Fauni quas, Pompiliique

Instituere Numæ, tremit has, his omnia ponit:

Ut pueri infantes credunt signa omnia athena

Vivere, et esse homines; et sic isti omnia ficta

Vera putant: credunt signis cor inesse ahenis-

Pergula pictorum, veri nihil, omnia [ficta421](#)".

По поводу этого отрывка Лактанций замечает, что такие суеверные глупцы гораздо более нелепы, чем дети, с которыми их сравнивает сатирик, поскольку последние принимают статуи за людей, а первые - за богов. В 26-й книге есть две строки, которые каждый народ должен помнить в час бедствия

"Ut populus Romanus victus vi, et superatus præliis

Sæpe est multis; bello vero nunquam, in quo sunt [omnia422](#)".

Но самый знаменитый и самый длинный отрывок из Луцилия, который мы имеем, - это его определение виртуса.

"Virtus, Albine, est, pretium persolvere verum,

Queis in versamur, queis vivimus rebus, potesse:

Virtus est homini, scire id quod quæque habeat res;

Virtus, scire homini rectum, utile, quid sit honestum,

Quæ bona, quæ mala item, quid inutile, turpe, inhonestum;

Virtus, quærendæ rei finem scire modumque:

Virtus, divitiis precium persolvere posse:

Virtus, id dare quod re ipsa debetur honori;

Hostem esse atque inimicum hominum morumque malorum,

Contra, defensorem hominum morumque bonorum,

Magnificare hos, his bene velle, his vivere amicum:

Commoda præterea patriæ sibi prima putare,

Deinde parentûm, tertia jam postremaque [nostra423](#)."

[стр. 247].

Лактанций перечисляет различные главы этого [определения424](#), и, возможно, некоторые из них более применимы к тому, что мы называем мудростью, чем к нашему термину "добродетель", который, как хорошо известно, не совсем соответствует латинскому Virtus.

Если бы мы располагали большей частью сочинений Луцилия, то, несомненно, обнаружили бы, что последующие латинские поэты, особенно сатирики, не только копировали различные отрывки, но и переняли план и сюжеты многих его сатир. Уже упоминалось, что путешествие Горация в Брундизий подражало путешествию Луцилия в Капую. Его суровость рекомендовала его Персию и Ювеналу, которые с уважением упоминают о нем. Персий, правда, утверждает, что следует за ним, но Ювенал, кажется, ближе подражает его манере. В двух следующих строках, взятых из неопределенной книги Луцилия, звучит звенящая нотка.

"Ut me scire volo mihi conscius sum, ne

Damnum faciam. Scire hoc se nescit, nisi alios id scire scierit,"

похоже, навеяно строкой Персия -

"Scire tuum nihil, nisi te scire hoc sciat alter".

Стихи "Cujus non audeo dicere nomen" и т. д., процитированные выше, скопированы Ювеналом в его первой сатире, но с явной аллюзией на работы его предшественника. Строка из первой книги -

"Quis leget hæc? mîn' tu istud ais? nemo, Hercule, nemo,"

была подражана Персием в самом начале его сатиры - "O curas hominum!

"O curas hominum! O quantum est in rebus inane!

Quis leget hæc? mîn' tu istud ais? nemo, Hercule, nemo".

Фраза Вергилия, которую так часто цитируют: "Non omnia possumus omnes", находится в пятой книге "Луцилия".

"Major erat natu; non omnia possumus omnes".

Если бы сохранились все произведения Луцилия, можно было бы обнаружить и указать еще на множество подобных подражаний. Однако не по [pg 248] этому поводу следует сожалеть об их утрате. Если бы они сохранились в полном объеме, они были бы весьма полезны для филологического образования. Они сообщили бы нам также о многих происшествиях римской истории и представили бы нам наиболее полную картину древнеримских нравов, а также подлинные римские оригиналы, которые были написаны с натуры и в конце концов стали образцом для неподражаемых сатир императорского Рима.

Помимо сатиры на злых людей, к которым он, вероятно, относил всех своих врагов, Луцилий также восхвалял храбрых и добродетельных. Он написал, как мы узнаем от Горация, панегирик Сципиону Африканскому, но старшему или младшему, точно не известно: - "Attamen et justum potum".

"Attamen et justum poteras et scribere fortem

Scipiadam, ut sapiens [Lucilius425](#)".

Луцилий был также автором комедии под названием "Нуммулария", от которой сохранилась только одна строка; но Порфирион, схолиаст Горация, сообщает нам, что сюжет заключался в том, что Пифия, женщина-рабыня, обманом выманила у своего хозяина Симоса сумму денег, на которую он должен был отдать свою дочь.

За Луцилием в его сатирической карьере последовал Сэвий Никанор, грамматик, который был вольноотпущенником некоего Марция, как мы узнаем из единственной дошедшей до нас строки его стихов, сохраненной Суэтонием или тем, кто был автором труда De Illustribus Grammaticis: - "Sævius Nicanor, grammarian, who was freedman of one Marcus".

"Sævius Nicanor Marci libertus negabit".

Публий Теренций Варро, прозванный Атацином по месту своего рождения, также пытался сочинить сатиру на Луцилия, но без особого успеха, как мы узнаем из Горация: - "Sævius Nicanor Marci liberus negabit".

"Hoc erat, experto frustra Varrone Atacino".

Более удачными, как говорят, были его географические поэмы и De Bello [Sequanico426](#).

К сатирам этого периода можно отнести "Дирæ" грамматика Валерия Катона, который, лишившись своего имущества, особенно любимой виллы в Тускулуме, во время гражданских войн Мария и Силлы, чтобы освободить место для солдат, отомстил, написав поэтические проклятия в адрес своего утраченного имущества. Это стихотворение иногда пишут [pg 249] *Diræ in Battarum*, что неточно, поскольку дает представление о том, что Баттарус - это имя человека, который завладел виллой, и на которого были произнесены проклятия. Однако в тексте нет ни слова порицания в адрес тех, кто получил его земли, за исключением того, что он проклинает сами земли, молясь, чтобы они стали бесплодными, чтобы их заливали дожди, дули вредоносные бризы, словом, чтобы они были опустошены всеми видами сельскохозяйственных бедствий. Иосиф Скалигер считает, что Баттарус был рекой, а Ник. Heinsius, что это был холм. Из самой поэмы кажется достаточно очевидным, что Баттарус был каким-то известным сатириком или инвективным бардом, которого автор вызывает, чтобы возбудить себя к повторным [порицаниям](#)⁴²⁷: - "Rursus etoc itoc".

"Rursus et hoc iterum repetamus, Battare, carmen."

Заключительная часть "Дирæ" в редакции [Вернсдорфа](#)⁴²⁸ представляет собой плач о потере любовницы по имени Лидия, которой несчастный поэт также был лишен. Однако другие считают его отдельной от "Дирæ" поэмой. Катон также был автором поэмы "Диана" и прозаического произведения под названием "Возмущение", в котором он изложил историю своих несчастий. Он дожил до преклонного возраста, но был угнетен крайней бедностью и страдал от мучительной болезни, как, по-видимому, подразумевается в строках его друга Фурия Бибакула, сохранных в трактате *De Illustribus Grammaticis*: - "Quem tres calculi

"Quem tres calculi, et selibra farris,

Racemi duo, tegula sub unâ,

Ad summam prope nutriunt [senectam](#)⁴²⁹".

Поток римской поэзии, по-видимому, пережил временный застой в период, прошедший от разрушения Карфагена, павшего в 607 году, до смерти Силлы в 674 году. Луцилий, чьими сочинениями мы занимались, был единственным поэтом, процветавшим в этот долгий промежуток времени. Сатирические сочинения, которые он представил, были не очень распространены и успешно подражаемы. Род драматургов почти вымер, и даже пристрастие к обычным комедиям и трагедиям сильно уменьшилось. Этот [pg 250] был перерывом (хотя и более коротким), подобным тому, который был сделан в современной Италии со смерти Петрарки до появления яркого созвездия поэтов в конце XV века. Но пробудившийся вкус к литературе и произошедшие яркие события не позволили ни одной из наций вновь погрузиться во тьму. Древних римлян падение Карфагена не могло наэлектризовать так, как их потомков взятие Константинополя. Но даже полное покорение Греции и расширение владений в Азии, по крайней мере, в плане влияния на поэтические усилия, были более медленными, чем можно было ожидать на основании того, что произошло сразу после завоевания *Magna Græcia*. Любое ретроградное движение, однако, было предотвращено более тесным и частым общением, которое было открыто с Грецией. Афины и Родос были главными союзниками Римской республики. Эти государства отказались от своей свободы ради безопасности, которую им обеспечивали лесть и раболепие; но, хотя они и перестали быть значительными по силе, они по-прежнему оставались выдающимися в области образования. Многие военные и гражданские чиновники, которых привели в Грецию их соответствующие профессии, многие граждане, которых коммерческие спекуляции привлекли в ее города, познакомились с греческой литературой и стали ее почитателями. Презрение, с которым древние и суровые республиканцы относились к ее прелестям,

сменилось самым горячим энтузиазмом. Римскую молодежь обучали греки или римляне, учившиеся в Греции. Литературное путешествие по этой стране считалось неотъемлемой частью образования молодого патриция. Родос, Митилена и Афины были главным образом чистейшими источниками, из которых можно было черпать вдохновляющие струи литературы. Благодаря этому постоянному общению он познакомился с философией и лучшими классическими произведениями Греции. Именно благодаря этому Лукреций смог воплотить в римских стихах всю эпикурейскую систему, а Катулл - подражать или переводить легкие аматорские и эпиграмматические сочинения греков. Оба этих поэта процветали в период, к которому мы сейчас переходим, и который длился от смерти Сивиллы до воцарения Августа. Первый из них,

ТИТ ЛУКРЕЦИЙ КАРУС,

был самым замечательным из римских писателей, поскольку он соединил точность философа с огнем и фантазией поэта; и, хотя у него, кажется, не было идеального образца [pg 251] среди греков, он оставил произведение, не имеющее себе равных (возможно, и не соперничающее) ни с одним из подобных в последующие века.

О жизни Лукреция известно очень мало: он жил в период, изобилующий великими политическими деятелями и полный знаменательных событий, - в период, когда каждая душа была взволнована ужасом или надеждой и когда главным занятием благоразумного человека, особенно если он был поклонником философии и муз, должно было быть стремление как можно лучше спрятаться среди теней. Год его рождения точно не известен. Согласно хронике Евсевия, он родился в 658 году, то есть на девять лет моложе Цицерона и на два или три года моложе Сезара. Судя по его стилю, можно предположить, что он старше любого из них: но это, как видно из примера Саллюста, не является определенным критерием, поскольку его архаизмы могли возникнуть в результате подражания древним писателям; к тому же мы знаем, что он был горячим поклонником Энния.

Вкус к греческой философии пробудился в Риме за значительное время до этой эпохи, и Лукреций вместе с другими молодыми римлянами был отправлен учиться в Афины. Различные философские школы в этом городе, по-видимому, посещались в этот период в соответствии с временной модой, которую они получали благодаря сравнительным способностям профессоров, возглавлявших их. Например, Цицерон, который посещал эпикурейскую школу в Афинах и сам стал академиком, поручил своего сына заботам Кратиппа, философа-перипатетика. После смерти своего великого основателя школа Эпикура на некоторое время пришла в упадок в Греции, но в период, когда Лукреций был отправлен в Афины, она вновь возродилась под покровительством Л. Меммия, чей сын был соучеником Лукреция, а также Цицерона, его брата Квинта, Кассия и Помпония Аттика. В то время, когда сады Эпикура посещали эти прославленные юноши, за ними присматривали Зенон и Федр, оба из которых, но особенно последний, удостоились панегирика Цицерона. "Когда-то, когда мы были мальчиками, - пишет он в письме к Каю Меммию, - мы знали его как глубокого философа, и до сих пор вспоминаем его как доброго и достойного человека, всегда заботившегося о нашем [совершенствовании](#)⁴³⁰".

Одним из самых дорогих, а может быть, и самым близким другом Лукреция был этот Меммий, который был его товарищем по школе и которого, как предполагается, он сопровождал в Вифинию, когда был назначен управлять этой [провинцией](#)⁴³¹. Поэма "De Rerum Natura",

если и не была написана по просьбе Меммия, то, несомненно, была им сильно поощрена; и Лукреций, в посвящении [pg 252], выраженном в терминах мужественной и элегантной вежливости, сильно отличающейся от раболепного преклонения некоторых из его великих преемников, говорит ему, что столь желанное удовольствие от его дружбы было тем, что позволяло ему переносить любые труды и бдения: "Sed tua me virtus".

"Sed tua me virtus tamen, et sperata voluptas

Suavis amicitiae, quemvis efferre laborem

Suadet, et inducit nocteis vigilare serenas".

Жизнь поэта была короткой, но, к счастью, достаточно продолжительной, чтобы он успел завершить свою поэму, хотя, возможно, и не придать некоторым ее частям последнюю отделку. Согласно Евсевию, он умер на 44-м году жизни, от собственных рук, в пароксизме безумия, вызванного филтром, который дала ему Луцилия, его жена или любовница, не имея целью лишить его жизни или разума, но чтобы возобновить или усилить его страсть. Другие полагают, что его душевная отчужденность была вызвана меланхолией, вызванной бедствиями его страны и изгнанием Меммия, - обстоятельствами, которые должны были сильно повлиять на его [разум](#)⁴³². Нет причин сомневаться в том, что он погиб от собственной руки.

Поэма Лукреция "De Rerum Natura", которую он написал в светлые промежутки своего недуга, как следует из названия, является философской и дидактической в самом строгом понимании этих терминов. Поэзию, как мне кажется, можно рассматривать в основном как занятие в трех направлениях. -1. как описание страстей людей с обстоятельствами, которые их порождают. -2. как написание образов или пейзажей. -3. как сообщение истины. Из этих классов поэзии наиболее интересен первый, в котором мы следуем за героем, помещенным через короткие промежутки времени в различные ситуации, рассчитанные на возбуждение различных симпатий в нашем сердце, в то время как наше воображение в то же время забавляется или удивляется необычности происшествий, которые эти ситуации производят. Поэтому наиболее привлекательны те поэмы, в которых, как в "Одиссее" и "Орландо", рыцари или воины бороздят неведомые моря и странствуют по чужим землям, где на каждом новом горизонте, который открывается, мы ищем страны, населенные великанами, или чудовищами, или волшебниками сверхъестественной силы, где, плывя по глубине или стоя на якоре у берега, герой боится...

"Чтобы Горгоны, поднимающиеся из адских озер,

Вооруженные ужасами, с кудрями шипящих змей,

Не застыл бы он, застыв от чудовищного зрелища,

Как каменный образ в вечной ночи".

[pg 253]

Это темы самого сильного и мощного воздействия: именно ими мы наиболее искренне подвижимы; и именно выбор таких тем, если он сделан умело, накладывает основной отпечаток на поэта.

"Humanæ Dominum mentis, cordisque Tyrannum".

Это чувствовалось так сильно и так повсеместно, что во втором виде поэзии, описательной, наша симпатия должна время от времени пробуждаться действиями или страстями людей; и, чтобы обеспечить успех, поэт должен описывать воздействие внешнего вида природы на наши ощущения. "В поэме "Кораблекрушение", - говорит лорд Байрон, - что больше интересует - буря или корабль? И то и другое, несомненно; но без корабля какое нам дело до [бури433](#)?". Вергилий рано почувствовал, что без Ликорис купели и мольбы покажутся ему менее освежающими и менее гладкими; он обнаружил, что трава и рощи увядают при отъезде, но оживают при возвращении Филлиды. Самый успокаивающий и живописный из эпизодов лесного пейзажа - голубой дымок, поднимающийся вверх из скрытого деревьями домика, - наполовину теряет свое смягчающее очарование, напоминая нам...

"Что в этом же домике жил живой рыцарь".

Из всех трех вышеперечисленных видов философская поэзия, занимающая ум мельчайшими деталями внешней природы, наименее привлекательна. Человечество всегда предпочтет книги, которые заставляют двигаться, тем, которые наставляют - неведение более обременительно, чем незнание. В философской поэзии наше воображение не может быть удовлетворено пустынными островами, безбрежными потоками или запутанными лесами со всеми скрытыми в них чудесами, которые столь быстро и богато сменяют друг друга в увлекательном повествовании о морских путешествиях [Улисса434](#); не могут пробудить наше любопытство и возбудить наши эмоции такие строки, как те, которыми Ариосто пробуждает внимание своих читателей: "Non furoi duo".

"Non furo iti duo miglia, che sonare

Odon la selva, che gli cinge intorno,

Con tal rumor et strepito che pare

Che tremi la foresta d'ogni intorno."

[pg 254]

Кроме того, как заметил Монтескье, разум достаточно скован, хотя мы и не сковываем его рифмой; и, с другой стороны, поэзия теряет много свободы и легкости, если забивается узами разума. Великая цель поэзии (согласно банальному замечанию) - доставлять удовольствие; но философская поэзия доставляет меньше удовольствия, чем эпическая, описательная или драматическая. Стихотворец, пишущий на философские темы, подвергается опасности создать произведение, недостаточно интересное для поклонников чувств и воображения и недостаточно глубокое для философов. Иногда он залетает туда, куда многие читатели не в состоянии последовать за ним, а иногда теряет право голоса немногих, вплетая выдумки в суровую и простую правду.

Дело философа - анализировать объекты природы. Он должен уделять меньше всего внимания тем, которые в первую очередь воздействуют на чувство и воображение, в то время как он тщательно рассматривает другие, которые, хотя и менее поразительны, но более полезны для классификации и главных целей, которые он ставит перед собой. Поэт же, избегая сухих и абстрактных определений, скорее комбинирует, чем анализирует, и больше останавливается на чувственных феноменах природы, чем на ее таинственных и научных разработках. Так, ботаник рассматривает количество тычинок и их расположение в цветке, в то время как муза описывает только его цвета и влияние запахов - "She loves rose, rivers and rivers".

"Она любит розу, у рек любит мечтать,

И не слышит, почему цветет роза, почему течет ручей.

Она любит ее цвета, хотя может и не знать,

Почему рожденный солнцем Ирис красит душный лук".

Но хотя философская поэзия из всех прочих наиболее неблагоприятна для проявления поэтического гения, степень ее красоты и интереса во многом зависит от того, какие части своего предмета поэт выбирает, а также от объема и количества отступлений, которые она допускает. Очевидно, что поэт-философ должен как можно более легкомысленно обходить все сухие и заумные доктрины и расширять темы, наиболее восприимчивые к поэтическому украшению. "Физическая таблица природы", - говорит Вольтер, - "отличается богатством, разнообразием, эрудицией, которые могут занять несколько десятилетий изучения; но все эти детали не являются благоприятными для поэзии. Поэту не нужны размышления физика и астрономические расчеты: это наблюдателю нужно определить притяжение и движение небесных тел; поэту нужно понять их равновесие, гармонию и их неизменные обороты. L'un distinguera les classes nombreuses d'êtres organisés qui peuplent les éléments divers; l'autre décrira [pg 255] d'un trait hardi, lumineux et rapide cette échelle immense et continue, où les limites des règnes se confondent. Que le confident de la nature développe le prodige de la greffe des arbres-c'est assez pour Virgile de l'exprimer en deux beaux vers-

"Exiit ad cœlum ramis felicibus arbos,

Miraturque novas frondes et non sua [poma](#)⁴³⁵."

Что касается отступлений, то Расин (le Fils), говоря о дидактической поэзии, говорит, что в нее можно ввести два вида эпизодов, которые он называет эпизодами повествования и стиля (De Recit et de Style), подразумевая под первыми рассказ о приключениях отдельных людей, а под вторыми - общие размышления, навеянные [темой](#)⁴³⁶. Без некоторого приукрашивания этого описания большинство философских стихотворений будет соответствовать сказанному Квинтилианом о поэме Арата об астрономии: "Nulla varietas, nullus affectus, nulla persona, nulla cujusquam, est [oratio](#)⁴³⁷". Из того, что уже было сказано о чрезвычайном интересе, возбуждаемом представлением разумных существ со всеми их опасностями вокруг и всеми их страстями внутри них, следует, что там, где это позволяет тема, эпизоды первого класса будут лучше всего служить целям поэзии. И если поэт выбирает такие сухие и заумные темы, как космогония или порождение мира, ему следует последовать примеру [Силена](#)⁴³⁸, украсив свой предмет рассказами о Гиласе, и Филомеле, и Сцилле, и садах Гесперид - темами, которые побуждают нас прислушаться к словам поэта.

"Cogere donec oves stabulis, numerumque referre,

Jussit, et invito processit Vesper Olympo".

Однако именно второй класс эпизодов - с декларациями против роскоши и порока, размышлениями о красоте добродетели и прелестях сельского уединения - является главным украшением стихов Лукреция.

Поэма Лукреция содержит полное изложение теологической, физической и моральной системы Эпикура. Один знающий писатель заметил, "что все религиозные системы древнего языческого мира были естественно гибельны, от количества ложных мнений, порочных привычек и церемоний, которые к ним прилагались". Он отмечает даже [pg 256] варварских

англосаксов, что, "по мере того как народ развивал свой активный интеллект, он начал испытывать неудовлетворенность своей мифологией". Существует множество признаков этого распространяющегося отчуждения, которое подготовило северный разум к восприятию более благородных истин [христианства439](#)". Тайное недоверие такого рода, по-видимому, долго питалось в Греции и, похоже, было занесено в Рим вместе с его философией и литературой. Более чистая и простая религия раннего Рима была быстро испорчена, а множество идеальных и разнородных существ, которые суеверие привнесло в римское богослужение, привело к его полному [отрицанию440](#). Эта неверность очень очевидна в сочинениях Энния, который перевел труд Эвгемера об обожествлении человеческих духов, а Плавт драматизировал пороки отца богов и божества-покровителя Рима. Доктрина материализма была введена в Риме в эпоху Сципиона и [Лелия441](#); и, пожалуй, нет более убедительного доказательства ее быстрого развития и распространения, чем то, что Цезарь, хотя и священник, а в конечном счете понтифик Максим, смело провозгласил в сенате, что смерть - это конец всего сущего и что за ее пределами нет ни надежды, ни радости. Такое состояние общественного сознания было рассчитано на то, чтобы придать моду системе [Эпикура442](#). По мнению этого выдающегося философа, главное благо человека - удовольствие, элементы которого заключаются в том, чтобы тело было свободно от боли, а ум спокоен и не подвержен возмущениям. У этого спокойствия, по мнению Эпикура, изложенному Лукрецием, есть два главных врага: суеверие, или рабский страх перед богами, и страх [смерти443](#). Чтобы противостоять этим двум врагам счастья, он старается, прежде всего, доказать, что мир образовался в результате случайного стечения [pg 257] атомов и что боги, которые, согласно народной теологии, постоянно вмешиваются в дела человека, не принимают никакого участия. Мы поступаем несправедливо по отношению к Эпикуру, когда оцениваем его догматы по утонченным и возвышенным идеям философии, очищенной верой, не учитывая суеверных и загрязненных представлений, распространенных в его время. "Идея Эпикура, - как отмечает доктор Дрейк, - что природа богов состоит в том, чтобы наслаждаться бессмертием в лоне вечного мира, бесконечно удаленного от всякой связи с этим миром, свободного от забот, печали и боли, в высшей степени счастливого самого по себе, не радующегося удовольствиям и не озабоченного человеческими бедами - хотя и совершенно лишена какого-либо рационального основания, все же обладает большим моральным очарованием по сравнению с популярными религиями Греции и Рима. Благоденствие их божеств заключалось в самом мерзком разврате; не было ни одного преступления, каким бы глубоким оно ни было, которое не было бы совершено и не прославлено одним из многочисленных объектов их [поклонения444](#)". Никогда еще доктрина о том, что богам нет никакого дела до человеческих дел, не выглядела более правдоподобной, чем в эпоху Лукреция, когда судьба человека казалась игрой капризов такого чудовища, как Силла.

Что касается другого главного постулата Лукреция и его учителя - смертности души, то здесь философу и поэту была оказана еще большая несправедливость. Великий апостол утверждает, и справедливо, что жизнь и бессмертие были явлены Евангелием; и все же автора, жившего до этого рассвета, поносят за то, что он утверждает, будто естественные аргументы в пользу бессмертия души, приводимые по аналогии с природой или принципом морального возмездия, слабы и неубедительны! На самом деле, однако, ценность поэмы следует оценивать не по истинности системы или общих философских взглядов (на что никто не обращает внимания), поскольку поэтическое произведение может быть высокоморальным благодаря своим деталям, даже если его систематические положения ошибочны или явно опасны. Несмотря на отрывки, которые кажутся [pg 258] отголоском Спинозизма и почти оправдывают [преступление445](#), "Очерк о человеке" по праву считается самым нравственным произведением нашего самого нравственного поэта. Подобным

образом, где мы найдем более красноречивые увещания, чем у Лукреция, против честолубия и жестокости, роскоши и похоти, - против всех бесчестных удовольствий тела и всех бурных страстей ума.

Пересказывая философскую систему Эпикура, Лукреций, похоже, взял за образец Эмпедокла. Все древнегреческие барды, о которых мы имеем хоть какие-то сведения до Гомера, такие как Орфей, Линус и Мусей, как говорят, писали стихи о самых сухих и трудных философских вопросах, в частности о возникновении мира. Древние, очевидно, считали философскую поэзию высшим сортом, и ее темы неизменно вкладывались в уста их божественнейших [певцов446](#). Был ли Лукреций в долгу перед древними поэмами, сохранившимися до его времени, или перед последующими произведениями афинянина Палефата, Антиоха или Эратосфена, которые, как сообщает нам Суидас, писали поэмы об устройстве мира, сейчас определить невозможно; но, похоже, он в значительной степени воспользовался трудами Эмпедокла. Поэма этого роскошного, опытного и высокомерного философа, озаглавленная "Περὶ φύσεως" и адресованная его ученику Павсанию, в основном иллюстрирует пифагорейскую философию, в которую он был посвящен. Аристотель говорит о заслугах Эмпедокла не совсем [последовательно447](#), но мы знаем, что его поэма была достаточно известна, чтобы публично декламироваться на Олимпийских играх, наряду с произведениями Гомера. Сохранилось лишь несколько фрагментов его сочинений, по которым, возможно, было бы так же несправедливо судить о нем, как оценивать Лукреция по отрывкам из физических частей его поэмы. Те, кто собрал отдельные фрагменты его [сочинения448](#), считают, что оно было [pg 259] разделено на три книги; первая трактовала о стихиях и вселенной, вторая - о животных и человеке, третья - о душе, а также о природе и поклонении богам. Его философская система отличалась от системы Лукреция, но он обсуждал почти все темы, на которые впоследствии излагал римский бард. В частности, от своего предшественника Лукреций, по-видимому, почерпнул представление о первоначальном порождении человека из кишящей земли, - о появлении в начале мира множества дефектных чудовищ, которым не было позволено размножаться, - распределение животных в зависимости от преобладания в их составе того или иного из четырех элементов над остальными, - превращения материи между жизнью и неживым веществом, -и ведущая доктрина "mortem nihil ad nos pertinere", поскольку абсолютная нечувствительность является следствием [растворения449](#).

Если Лукреций в какой-то степени воспользовался трудами Эмпедокла, то в ответ он был очень щедр и красноречив в своих похвалах. Одной из самых восхитительных черт в характере латинского поэта является то восхищение, с которым он пишет о своих выдающихся предшественниках. Его панегирик сицилийскому философу, который он так удачно соединил с панегириком стране, давшей ему рождение, представляет собой прекрасный пример его манеры вливать во все поэтическую сладость, *Musæo contingens cuncta lepore*, -...

"Quorum Agragantinus cum primis Empedocles est:

Insula quem Triquetris terrarum gessit in oris:

Quam fluitans circum magnis anfractibus, æquor

Ionium glaucis aspergit virus ab undis,

Angustoque fretu rapidum, mare dividit undis

Æoliæ terrarum oras a finibus ejus:

Hîc est vasta Charybdis, et hîc Ætnæa minantur
Murmura, flammarum rursum se conligere iras,
Faucibus eruptos iterum ut vis evomat igneis,
Ad cœlumque ferat flammæi fulgura rursum.
Quæ, quum magna modis multis miranda videtur
Gentibus humanis regio, visundaque fertur,
Rebus opima bonis, multa munita virûm vi;
[pg 260]

Nil tamen hoc habuisse viro præclarius in se,
Nec sanctum magis, et mirum, carumque, videtur.
Carmina quin etiam divini pectoris ejus
Vociferantur, et exponunt præclara reperta;
Ut vix humana videatur stirpe creatus."-Lib. I. 717.

Ранее упоминалось, что Энний перевел на латинский язык греческую поэму Эпихарма, которая, судя по сохранившимся фрагментам, содержала множество рассуждений о производительных элементах, из которых состоит мир, а также о сохраняющих силах природы. Трудami Энния наш поэт, похоже, был обязан отчасти как образцом для обогащения скудного латинского языка новыми терминами, а отчасти как сокровищницей или хранилищем уже имеющихся слов. Его он тоже прославляет с самым пылким и нелицемерным энтузиазмом: - "Ennius utoster cececus".

"Ennius ut noster cecinit, qui primus amæno
Detulit ex Helicone perenni fronde coronam,
Per genteis Italas hominum quæ clara clueret.
Et si præterea tamen esse Acherusia templa
Ennius æternis exponit versibus edens;
Quo neque permanent animæ, neque corpora nostra;
Sed quædam simulacra modis pallentia miris;
Unde, sibi exortam, semper florentis Homeri
Commemorat speciem, lacrumas et fundere salsas
Cœpisse, et RERUM NATURAM expandere dictis."-I. 122.

Эти авторы, Эмпедокл и Энний, были, вероятно, главными проводниками Лукреция; и хотя он был самым оригинальным из латинских поэтов, многие из его лучших отрывков можно отнести к грекам. Прекрасное причитание

"Nam jam non domus accipiet te læta, neque uxor

Optuma, nec dulcis occurrent oscula nati

Præripere, et tacitâ pectus dulcedine tangunt," --...

как говорят, переведена из диггеров, исполняемых на афинских похоронах; а отрывок, где он представляет притворные муки ада как лишь работу виновного и невозмутимого духа, переведен из оратории Эсхина против Тимарха.

В первой и второй книгах Лукреций излагает главным образом космогонию, или физическую часть своей системы - системы, которая была первоначально основана Лейциппом, философом из секты элеатов, а с его времени последовательно усовершенствована Демокритом и Эпикуром. В этих книгах он устанавливает два своих великих принципа: что ничто не может быть создано из ничего и что ничто никогда не может быть уничтожено или вернуться в ничто; и что во вселенной существует пустота или пространство, в котором взаимодействуют атомы. Эти [pg 261] атомы он считает первоначальными составными частями всей материи, а также животной жизни; и расположение таких корпускул обуславливает, по его мнению, все различие веществ.

Нельзя отрицать, что в этих двух книгах, в частности (но это замечание в какой-то степени применимо ко всей поэме), есть много бесплодных трактатов - множество физиологических, метеорологических и геологических деталей, которые одновременно слишком некорректны для философского, и слишком сухи и абстрактны для поэтического читателя. Однако удивительно, как Лукреций умудряется красотой своих образов придать живописную окраску и проиллюстрировать самые бесперспективные темы. Например, в начале своей поэмы, пытаясь доказать некое абстрактное положение, он говорит

"Præterea, quæ vere rosam, frumenta calore,

Viteis auctumno fondi suadente videmus".

Таким образом, введение розы и виноградной лозы придает аромат и свежесть, а также покрывает, как бы зеленью, шипы и ягоды абстрактной дискуссии. Утверждая, что ничто не погибает окончательно, а лишь принимает другую форму, он представляет воображению прекрасный сельский пейзаж!

-- "Pereunt imbres, ubi eos pater Æther

In gremium matris Terræ præcipitavit:

At nitidæ surgunt fruges, ramique virescunt

Arboribus; crescunt ipsæ, foetuque gravantur.

Hinc alitur porro nostrum genus atque ferarum;

Hinc lætas urbeis puerûm florere videmus,

Frondiferasque novis avibus canere undique sylvas;

Hinc, fessæ pecudes, pingues per pabula læta,

Corpora deponunt, et candens lacteus humor

Uberibus manat distentis; hinc nova proles

Artibus infirmis teneras lasciva per herbas

Ludit, lacte mero menteis percussa novellas".

"Кто, - говорит Уортон, - вместе с Талли воображает, что Лукреций не был великим [гением](#)⁴⁵⁰, пусть бросит взгляд на две картины, которые он дал нам в начале своей поэмы, - первая, Венера со своим любовником Марсом, прекрасная до последней [pg 262] степени и более сияющая, чем любая картина, написанная Тицианом; вторая, эта ужасная и гигантская фигура Демона Суеверия, достойная энергичного карандаша Михаэля Анджело. Я уверен, что нет ни одного произведения, написанного рукой Гвидо или Карраччи, которое превосходило бы следующую группу аллегорических персонажей:

"Это Вер, и Венера; и, veris prænuncius, ante

Pennatus graditur Zephyrus, vestigia propter,

Flora quibus Mater, præspargens ante viâi,

Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet."

Однако, несмотря на все способности Лукреция, в силу самой природы его предмета невозможно было не допустить, чтобы некоторые части оказались совершенно невосприимчивы к поэтическому украшению. И все же можно усомниться, не добавляют ли эти неподатливые отрывки, благодаря очарованию контраста, как пустыни к оазисам на их лоне, дополнительную вкусность пропорционально их собственному бесплодию. Упомянутая Уртоном прекрасная группа облекается в дополнительную красоту и очарование, поскольку начинается, подобно Армиде и ее нимфам, с мшистой коры сурового дерева. Философский анализ, к которому прибегает Лукреций, также внушает убеждение, что поэт - глубокий мыслитель, и придает большую силу его нравственным размышлениям. Прежде всего, его бесстрашие, если можно так выразиться, производит этот мощный эффект. Драйден в известном отрывке, где он наиболее удачно охарактеризовал общую манеру Лукреция, замечает: "Если я не ошибаюсь, отличительной чертой Лукреция - в смысле, его души и гения - является определенного рода благородная гордость и позитивное утверждение собственных мнений. Он повсюду уверен в собственном разуме и берет на себя абсолютную власть не только над своими вульгарными читателями, но даже над своим покровителем, Меммием..... Это та особая диктатура, которую осуществляет Лукреций; который, хотя часто и ошибается, все же, кажется, ведет честные дела со своим читателем и не говорит ему ничего, кроме того, что думает..... Он, кажется, пренебрегает всеми способами ответа; и он настолько уверен в своем деле, что он заранее сговаривается со своими антагонистами, убеждая их во всем, что, по его мнению, они могут сказать, и оставляя их, как он полагает, без возражений на будущее. И все это с таким презрением и негодованием, как будто он уверен в триумфе и ему нужно только записаться в списки". Таким образом, в то время как у других писателей восхваление добродетели в некотором роде похоже на проповедь - это условный язык и слова, - мы слушаем Лукреция как человека, который бесстрашно высказывается; который заткнул уши [pg 263] ропотом Ахерона; и который, если он восхваляет добродетель, восхваляет ее потому, что ее чары реальны. Как изысканно, например, и, в то же время, как мощно и убедительно, он обрисовывает полную никчемность тщеславия и помпезности, противопоставляя их чистым и совершенным прелестям простой природы!

"Si non aurea sunt juvenum simulacra per ædes,

Lampadas igniferas manibus retinentia dextris,

Lumina nocturnis epulis ut suppeditentur,

Nec domus argento fulget auroque renidet,
Nec citharæ reboant laqueata aurataque tecta;
Quum tamen inter se, prostrati in gramine molli,
Propter aquæ rivum, sub ramis arboris altæ,
Non magnis opibus jucunde corpora curant:
Præsertim, quum tempestas arridet, et anni
Tempora conspargunt viridantes floribus herbas:
Nec calidæ citius decedunt corpore febres,
Textilibus si in picturis, ostroque rubenti,
Jaceris, quam si plebeiâ in veste cubandum est."-II. 24.

Слово Præsertim в этом прекрасном отрывке служит иллюстрацией того, что было отмечено выше: философский анализ, используемый Лукрецием, придает большую силу его моральным размышлениям. Кажется, что он взвешивает свои слова и, что является единственным прочным фундаментом справедливой уверенности, остерегается утверждать то, что не подтверждается опытом. Одна вещь, очень примечательная в этом великом поэте, - восхитительная ясность и близость его рассуждений. Он неоднократно высоко оценивает то обстоятельство, что, имея трудноразрешимую тему и язык, еще не приспособленный для философских дискуссий и скудный в отношении как физической, так и метафизической науки, он смог придать такую ясность своим [аргументам](#)⁴⁵¹; и эта цель, по общему признанию, была достигнута им практически без ущерба для чистого латинского [языка](#)⁴⁵². В качестве доказательства проницательности и тщательности его рассуждений, а также плодovitости его ума в изобретении аргументов можно привести его длинное рассуждение в третьей книге о материальности человеческой души и ее неспособности пережить разрушение телесного каркаса. Никогда еще аргументы в пользу материализма не приводились с таким мастерством - никогда еще [pg 264] болезни разума, упадок памяти и понимания не были так патетически настоятельны, так красноречиво выражены. Следующая цитата содержит образец ясных и логичных рассуждений этого философского поэта; а два первых стиха, возможно, после всего, что было написано, охватывают все, что метафизически или физиологически известно по этому вопросу:

"Præterea, gigni pariter cum corpore, et unâ
Crescere sentimus, pariterque senescere, mentem.
Nam, velut infirmo pueri, teneroque, vagantur
Corpore, sic animi sequitur sententia tenuis;
Inde, ubi robustis adolevit viribus ætas,
Consilium quoque majus, et auctior est animi vis.
Post, ubi jam validis quassatum est viribus ævi
Corpus, et obtusis ceciderunt viribus artus,
Claudicat ingenium, delirat linguaque mensque;

Omnia deficiunt, atque uno tempore desunt:

Ergo, dissolvi quoque convenit omnem animāi

Naturam, ceu fumus in altas aëris auras;

Quandoquidem gigni pariter, pariterque videmus

Crescere; et, ut docui, simul, ævo fessa, fatisci."-III. 446.

Лукреций, попытавшись с помощью многих аргументов доказать смертность души, переходит к увещеванию против страха смерти. Страх перед этим "последним огромным ударом", похоже, мучил, а иногда и подавлял умы римлян⁴⁵³. Для них жизнь представлялась сценой высоких обязанностей и почетных трудов; в далеком будущем они предвкушали отдаленное завершение своих серьезных и возвышенных целей. Они еще не привыкли рассматривать жизнь как банкет или отдых, с которого они должны были радостно подняться в свое время, насытившись приготовленным для них пиром; они также не привыкли ассоциировать смерть с теми смягчающими идеями праздности и дремоты, с которыми ее хотел связать Лукреций. Поэтому он представляет ее как лишение всех чувств, не нарушаемое ни волнениями, ни ужасом, ни горем, ни болью, как безмятежный сон и вечный покой. Как возвышен следующий отрывок, в котором, чтобы проиллюстрировать свой аргумент, что долгая ночь могилы может быть не более мучительной, чем вечность до нашего рождения, он представляет войну с Карфагеном; и какую картину он передает об энергии и силе сражающихся!

"Nil igitur Mors est, ad nos neque pertinet hilum,

Quandoquidem natura animi mortalis habetur.

[pg 265]

Et, velut ante acto nil tempore sensimus ægrî,

Ad conflagrandum venientibus undique Pœnis;

Omnia quum, belli trepido concussa tumultu,

Horrida contremuere sub altis ætheris auris:

In dubioque fuere, utrorum ad regna cadundum

Omnibus humanis esset, terræque, mârique.

Sic, ubi non erimus, quum corporis atque animâi

Discidium fuerit, quibus e sumus uniter apti;

Scilicet haud nobis quidquam, qui non erimus tum,

Accidere omnino poterit, sensumque movee:

Non si terra mari miscebitur, et mare cœlo."-III, 842.

Начиная с этого восхитительного отрывка и до конца третьей книги, в книге присутствует единство философии, величия и пафоса, равного которому вряд ли когда-либо было. Неспособность высшей силы и мудрости, проявляющаяся в стольких случаях, освободить человека от общей участи, прощание, которое мы должны сделать с самыми сладкими

домашними удовольствиями, и великолепная просопопея природы, обращенная к своим детям, обличающая их сожаления и несправедливость их жалоб, - все это в целом чрезвычайно торжественно, трогательно и возвышенно.

Два главных догмата Эпикура, касающиеся образования мира и смертности души, изложены Лукрецием в первых трех книгах. Значительную часть четвертой книги можно считать эпизодической. Объяснив природу первозданных атомов и души, которая образуется из мельчайших из них, он объявляет, что существуют некие образы (*rerum simulacra*), или истечения, которые постоянно отбрасываются с поверхности всего существующего. На этой гипотезе он объясняет все наши внешние чувства; он также применяет ее к теории сновидений, в которых с наибольшей готовностью повторяются образы, забавлявшие чувства в течение дня. Человечество склонно к любви, поэтому из всех призраков, которые набрасываются на наше воображение ночью, ни один не возвращается так часто, как формы красавиц. Это заставляет Лукреция подробнее остановиться на пагубных последствиях незаконной любви; и нет ничего прекраснее, чем различные моральные соображения, которые он приводит, чтобы предостеречь нас от ловушек виновной страсти. Однако следует признать, что его описание того, что он считает физическим злом и несовершенным плодом чувственной любви, представляет собой наиболее яркую картину ее прелестей. Но он искупил свое нарушение приличий несколькими прекрасными строками о супружеском счастье в конце книги:

"*Nam facit ipsa suis interdum femina factis,*

Morigerisque modis et mundo corpore culta,

Ut facile assuescat secum vir degere vitam.

Quod super est, consuetudo concinnat amorem;

Nam, leviter quamvis, quod crebro tunditur ictu,

[pg 266]

Vincitur id longo spatio tamen, atque labascit:

Nonne vides, etiam guttas, in saxa cadenteis,

Humoris longo in spacio pertundere saxa?"-IV. 1273.

Главная тема пятой книги - сочинения, не имеющего себе равных по энергии и богатству языка, по полноте и подлинной возвышенности, - происхождение и законы видимого мира с его обитателями. Поэт представляет нам грандиозную картину Хаоса и самый великолепный рассказ о творении, когда-либо сходявший с пера человека. Изображая жизнь и нравы первобытных людей, он демонстрирует дискомфорт этой ранней стадии общества одним отрывком с самыми дикими и сильными образами, в котором он описывает дикаря в ранние века мира, когда люди еще боролись со зверями за обладание землей, летящего через лес с громкими криками в бурную ночь от преследования какого-то хищного животного, которое вторглось в пещеру, где он искал временное убежище и отдых:

-- "*Sæcla ferarum*

Infestam miseris faciebant sæpe quietem;

Ejecteique domo, fugiebant saxea tecta

Setigeri suis adventu, validique leonis;

Atque intempestâ cedebant nocte, paventes,

Hospitibus sævis instrata cubilia fronde."-V. 980.

Естественно, что все описание Лукрецием первобытного общества и происхождения человека можно сравнить с "Четырьмя веками мира" Овидия, которыми начинаются его "Метаморфозы", и которые, с философской точки зрения, несомненно, представляют собой самую замечательную из всех метаморфоз. В своем очерке о Золотом веке он выбрал благоприятные обстоятельства, о которых упоминал Лукреций, - освобождение от войн и морских путешествий, а также самопроизвольное производство плодов земель. В одной из элегий [Тибулла](#)⁴⁵⁴ также есть прекрасное представление о ранней жизни и нравах; а Томсон в своей картине того, что он называет "расцветом дней", объединил описания Овидия и элегического барда. Однако большинство поэтов, писавших о Золотом веке, и Овидий в особенности, представляли человечество все более порочным и несчастным с течением времени, а Лукреций, более философски настроенный, - постоянно совершенствующимся. Он остановился на супружеской любви как на первом великом смягчителе человеческой груди; ни Томсон, ни Мильтон не описали с большей нежностью, правдой и чистотой радости домашнего союза. Он следит за прогрессивным совершенствованием человечества, вызванным его [pg 267] подчинением узам гражданского общества и правительства; и книга завершается рассказом о происхождении изящных искусств, особенно музыки, в ходе которого возникает множество впечатляющих описаний и разворачивается множество восхитительных сцен:

"В жидком воздухе голоса имитируют руду.

Ante fuit multo, quam lævia carmina cantu

Concelebrare homines possent, aureisque juvare.

Et zephyri, cava per calamorum, sibila primum

Agrestes docuere cavas inflare cicutas.

Inde minutatim dulces didicere querelas

Tibia quas fundit, digitis pulsata canentûm,

Avia per nemora ac sylvas saltusque reperta,

Per loca pastorum deserta, atque otia dia."-V. 1378.

Вследствие своего невежества и суеверий римский народ был вечным рабом самых пустых и необоснованных ужасов. Чтобы противостоять этим народным предрассудкам и излечить постоянное беспокойство, сопровождавшее их, Лукреций в шестой книге объясняет различные необычные явления на небе и на земле, которые на первый взгляд кажутся отклоняющимися от обычных законов природы: - "...

"Sunt tempestates et fulmina clara canenda".

Обсудив различные теории, созданные для объяснения электричества, водяных потоков, ураганов, радуги и вулканов, он, наконец, рассматривает происхождение моровой язвы и эндемических заболеваний. Так появляется знаменитый рассказ о чуме, опустошившей Афины во время Пелопоннесской войны, которым Лукреций завершает эту книгу и свою

великолепную поэму. "В этом повествовании, - говорит один из поздних переводчиков Лукреция, - истинный гений поэзии проявляется, пожалуй, более мощно и триумфально, чем в любой другой поэме, которая когда-либо была написана". Лукреций решился на одну из самых непристойных и отталкивающих муз тем, которые только можно представить, - историю и симптомы болезни, причем болезнь эта сопровождалась обстоятельствами, естественно, самыми тошнотворными и бестактными. Это был совершенно новый для числовой композиции предмет, и ему пришлось бороться со всем педантизмом технических терминов и всей заумью науки, в которой он, судя по всему, не был профессионально посвящен. Однако он боролся, и он победил. Самым увлекательным и нервным языком, с самыми точными и уместными идеями он изложил нам всю историю этой огромной язвы. В ней нет, пожалуй, [pg 268] ни одного опущенного симптома, и в то же время нет ни одного стиха, на который могли бы обидеться самые скрупулезные. Описание симптомов, а также различных обстоятельств ужаса и бедствия, сопутствующих этому страшному бедствию, было заимствовано у Фукидида, который изложил факты с большой точностью, будучи сам зрителем и страдальцем от этого бедствия. Его рассказ считается продуманным и полным представлением; к верным, но изящным деталям греческого историка римский бард добавил все, что было необходимо, чтобы превратить описание в поэзию".

Во всей истории римского вкуса и критики ничто не кажется нам столь необычным, как незначительное упоминание Лукреция последующими латинскими авторами, а если и упоминается, то с холодностью, с которой о нем говорят все римские критики и поэты, за исключением Овидия. Возможно, дух свободомыслия, пронизывавший его сочинения, делал непригодным или небезопасным восхваление даже его поэтических талантов. Было время, когда в этой стране считалось едва ли приличным или приличным выражать восхищение гением Руссо или Вольтера.

Доктрины Лукреция, особенно те, что ставят под сомнение надзирающую заботу Провидения, были впервые официально опровергнуты стоиком Манилием в его "Астрономической поэме". В наше время вся его философская система была опровергнута в длинной и тщательно продуманной поэме кардинала Полиньяка, озаглавленной "Анти-Лукреций, sive de Deo et Natura". Это огромное произведение, хотя и незаконченное, состоит из девяти книг, примерно по 1300 строк в каждой, и все они адресованы Квинцию, атеисту, который соответствует Лоренцо из "Ночных мыслей". Декарт - это Эпикур поэмы и предмет многих тяжелых панегириков. В философской части своей темы кардинал иногда слишком долго опровергает предложения, которые явно абсурдны, в других случаях он ставит под сомнение доказанные истины, а моральную систему Лукреция он во всем грубо недопонимает. Но он в полной мере отдал должное его поэтическим достоинствам; и, излагая тему поэмы своего великого антагониста, он уловил некоторую долю поэтического духа, которым был вдохновлен его предшественник:...

"Hic agitare velit Cytheriam inglorius artem:

Hic myrtum floresque legat, quos tinxit Adonis

Sanguine, dilectus Veneri puer; aut Heliconem,

Et colles Baccho, partim, Phœboque sacratos

Incolat. Hic, placidi latebris in mollibus antri,

Silenum recubantem, et amico nectare venas

Inflatum stupeat titubanti voce canentem;

Et juvenum cæcos ignes, et vulnera dicat,

[pg 269]

Et vacuæ, pulsus terroribus, otia vitæ,

Fœcundosque greges, et amæni gaudia ruris:

Hæc et plura canens, avidè bibat ore diserto

Pegaseos latices; et nomen grande Poetæ,

Non Sapientis, amet. Lauro insignire poetam

Quis dubitet? Primus viridanteis ipse coronas

Imponam capiti, et meritas pro carmine laudes

Ante alios dicam." --455

Испытывая справедливое восхищение своим противником, кардинал старался, опровергая его принципы, как можно точнее подражать поэтическому стилю Лукреция; и, соответственно, мы находим множество благородных и прекрасных пассажей, перемежающихся с сухими рассуждениями "Анти-Лукреция". В первой книге есть изящное сравнение, подобное тому, что привел Вулси в "Генрихе VIII": человек, развратившийся в солнечном свете процветания и не готовый к бурям невзгод, подобен нежным почкам фруктового дерева, погубленного северным ветром. Вся поэма, действительно, полна множества прекрасных и уместных уподоблений. У меня нет места для их перечисления, но я могу отослать читателя к тем, что приведены в первой книге: больной человек поворачивается во все стороны в поисках отдыха, путник следует за ignis fatuus; во второй - мотыльки, танцующие в лучах солнца, к атомам Эпикура, парящим в безбрежности космоса; в третьей - всю философию Эпикура с бесконечным разнообразием великолепных, но обманчивых видимостей, создаваемых сменой декораций в наших театрах (строка 90), а тождество материи среди различных форм, которые она принимает, с превращениями Протея. Четвертая книга начинается с прекрасного изображения путника на круче, оглядывающегося на свое путешествие; сразу же за ним следует прекрасная картина незаслуженного триумфа Эпикура и плача Религии во время праздника юношей в его честь. В той же книге есть благородное описание реки Анио (строка 1459) и сравнение подъема сока в деревьях весной с фонтаном, играющим и падающим обратно на себя (780-845). В пятой книге мы имеем прекрасный аргумент, что душу не следует считать материальной, поскольку она подвержена влиянию тела, проиллюстрированный музыкальными инструментами (745). В шестой книге встречается очаровательное описание чувствительного растения; и, наконец, птица поет своей подруге, чтобы утешить ее, пока она корпит над своими птенцами: - "Haud secus inylus".

"Haud secus in sylvis, ac frondes inter opacas,

Ingenitum carmen modulatur musicus ales," &c.

[pg 270]

Почти все современные дидактические поэмы, будь то теология или физика, написаны в явном подражании стилю и манере Лукреция. Поэма Аония Палеария "De Animi Immortalitate", хотя и написана в противоречии с системой Лукреция, касающейся смертности души, почти на сто процентов состоит из строк или полустроков римского барда; то

же самое можно сказать и об обширном классе латинских поэм, в которых французские иезуиты XVII века иллюстрировали различные феномены [природы](#)⁴⁵⁶.

Другие пытались объяснить философию Ньютона в латинских стихах; но ньютоновская система лучше поддается демонстрации, чем воспеванию.

"Ornari res ipsa negat-contenta doceri".

Это философия, основанная на самых возвышенных расчетах; и именно в других строках и числах, нежели поэтические, должна быть написана книга природы. Если мы попытаемся выразить арифметические или алгебраические фигуры в стихах, всегда потребуется иносказание; чаще всего их вообще нельзя выразить; а если бы и можно было, то строки не имели бы никаких преимуществ перед прозой: более того, они имели бы значительные недостатки из-за неясности и многословия. Все это полностью подтверждается при изучении трудов тех, кто пытался приукрасить возвышенную систему Ньютона прелестями поэзии. Если мы заглянем, например, в поэму Босковича "О затмениях" или, тем более, в работу Бенедикта Стая, то увидим, что, несмотря на преимущество, которым они обладали, написав на столь гибком языке, как латынь, и столь способном к инверсии,

"Сдвиги и повороты,

Многообразные приемы и изобретения,

К которым прибегает ум в поисках [терминов](#)⁴⁵⁷".

Последний из этих писателей использует 36 строк для выражения закона Кеплера, "что квадраты периодических времен вращения планет равны кубам их средних расстояний от Солнца". Эти строки, которые и сам Стай, и его аннотатор Боскович считают триумфом философской музыки, настолько туманны, что не нуждаются в длинном комментарии. Действительно, стихи обоих этих выдающихся людей состоят из череды загадок, тогда как главным и почти [pg 271] единственным украшением философии является пронизательность. В конце концов, только то, что называется круглыми числами, можно выразить в стихах, и это обязательно делается таким неясным и запутанным способом, что никогда не нуждается в прозаическом объяснении.

С Лукрецием и его темой все было совершенно наоборот. Из-за ошибочности его философских взглядов, вернее, взглядов его эпохи, большая часть его труда была потрачена, так сказать, на воплощение соломинок в янтаре. И все же, при всех своих недостатках, эта древняя философия, если она заслуживает такого названия, имела то преимущество, что ее неопределенная природа делала ее весьма восприимчивой к приукрашиванию, которое никогда не может быть даровано более точной и аккуратной системе. Поэтому, пожалуй, можно с уверенностью сказать, что философская поэма Лукреция останется непревзойденной, а также что предсказание Овидия относительно нее оправдается: "...

"Carmina sublimis, tunc sunt peritura Lucreti

Exitio terras cum dabit una dies".

Опровержения и подражания Лукрецию, содержащиеся в современных дидактических поэмах, отвлекли меня от того, что можно считать моей основной темой, и поэтому я возвращаюсь к тем поэтам, которые были современниками этого автора, чьими произведениями мы так долго занимались. Из них наиболее выдающимся был

КАЙ ВАЛЕРИЙ КАТУЛЛ,

который был почти современником Лукреция, появившись на свет через несколько лет после него и пережив его совсем ненадолго.

В каждой части нашего обзора латинской литературы мы имели случай отметить подражательный дух римской поэзии, постоянную аналогию и сходство всех произведений латинской музы с греческим оригиналом. Ни один из его поэтических предшественников не был более сведущ в греческой литературе, чем Катулл; его обширные познания в ее красотах обеспечили ему прозвище [Доктус](#)⁴⁵⁸. Он перевел [pg 272] многие из более коротких и тонких произведений греков; попытка, которая до сих пор считалась невозможной, хотя широкий юмор их комедий, яростный пафос их трагедий и романтический интерес "Одиссеи" выдержали преобразования. Пребывание в Вифинии, хотя и не принесло ему особых выгод, позволило лучше, чем в противном случае, познакомиться с произведениями Греции, и поэтому он был в значительной степени обязан этой экспедиции (на которую он всегда оглядывался с досадой и разочарованием) за те изящные обороты выражения, ту грацию, простоту и чистоту, которые являются характерными чертами его стихов и образцами которых до сих пор служила только Греция. Действительно, во всех его стихах, будь то элегические или героические, мы видим подражание грекам, и следует признать, что он черпал у них самые лучшие образцы. Его эллинизмы встречаются часто, его образы, сими́лы, метафоры и обращения к самому себе - все греческие; и даже в стихосложении его од мы видим явные следы их происхождения. Тем не менее, он был основателем новой школы латинской поэзии; и поскольку он был первым, кто использовал такое разнообразие мер, и, возможно, сам изобрел [некоторые](#)⁴⁵⁹, он был вполне [pg 273] вправе назвать поэтический том, который он подарил Корнелию Непосу, *Lepidum Novum Libellum*. Красивые выражения и идиомы греческого языка, которые он так тщательно отобрал, с таким искусством вплетены в текстуру его композиции и так точно отражают впечатлительные идеи его влюбленной музы, что они имеют все свежие и незапятнанные оттенки оригинальности.

Этот элегантный поэт родился от почтенных родителей на территории Вероны, но вопрос о том, где он родился - в городе с таким названием или на полуострове Сирмио, который вдаётся в озеро Бенакус, - вызывает много споров. Первого мнения придерживались Маффеи и [Бейль](#)⁴⁶⁰, а второго - [Гиральдус](#)⁴⁶¹, [Шелл](#)⁴⁶², [Фурман](#)⁴⁶³ и большинство современных авторов.

[pg 274]

Точный период, а также место рождения Катуллы являются предметом споров и неопределенности. Согласно Евсевийской хронике, он родился в 666 году, но, по мнению других авторитетов, в [667](#)⁴⁶⁴ или 668 году. По приглашению Манлия Торквата, одного из знатнейших патрициев государства, он в ранней юности отправился в Рим, где, судя по всему, составил не слишком приятную компанию, по крайней мере, с точки зрения морального облика. Он настолько ухудшил свое состояние расточительностью, что у него не было никого, как он жалуется,

"Fractum qui veteris pedem grabati

In collo sibi collocare possit."

Однако, должно быть, это было написано в шутку, поскольку его средств всегда хватало на содержание восхитительной виллы на полуострове Сирмио и дорогой резиденции в Тибуре. Чтобы улучшить свои материальные обстоятельства, он воспользовался обычным римским способом восстановления уменьшившегося состояния и сопровождал Кая Меммия, знаменитого покровителя Лукреция, в Вифинию, когда тот был назначен претором этой провинции. Однако эта экспедиция мало улучшила его положение, и во время нее он потерял любимого брата, который был с ним вместе и смерть которого он оплакивал в стихах, никогда не превзойденных по деликатности и пафосу. Он вернулся в Рим с расшатанной конституцией и разорванным сердцем. С момента возвращения в Италию и до самой смерти его время, похоже, было занято в основном развратными похождениями в столице или в уединенном Сирмио. Евсевийская хроника помещает его смерть в 696 году, а некоторые авторы относят ее к 705 году. Однако очевидно, что он должен был дожить по крайней мере до 708 года, поскольку Цицерон в своих "Письмах" говорит о его стихах против Сезара и Мамурры как о недавно написанных и впервые увиденных Сезаром в том же [году](#)⁴⁶⁵. Смутное и несчастное положение его страны и отвращение к обращению, которое он получил от Меммия, были, возможно, достаточным оправданием для того, чтобы избегать политических [занятий](#)⁴⁶⁶; но если учесть его вкус и гений, нельзя не пожалеть, что он был всего лишь бездельником и развратником. Он любил Клодию (предположительно сестру печально известного Клодия), красивую, но бесстыдную женщину, которую он [pg 275] прославил под именем [Лесбия](#)⁴⁶⁷, сравнивая ее с лесбиянкой Сапфо, ее прототипом в полной отдаче виновной любви. Среди своих любовниц он также числил Гипситиллу и Ауфилену, веронских дам. К числу своих друзей он относил не только большинство людей из Рима, которые пользовались популярностью и модой, но и многих выдающихся литературных и политических деятелей, таких как Корнелий Непос, Цицерон и Асиний Поллио. Его вражда, похоже, была столь же многочисленной, как и любовь или дружба, а соперничество в поэзии или галантности, похоже, всегда было достаточной причиной для его неприязни; и если антипатия однажды зарождалась, он не мог сдерживать выражение своих враждебных чувств. Его стихи в основном служат для потакания этим различным страстям. Сейчас они представлены нам без какого-либо порядка или попытки упорядочения: Действительно, Петрус Кринит разделил их на три класса: лирические, элегические и эпиграмматические, что было принято в нескольких ранних изданиях; но в лучших MSS такого разделения нет, и маловероятно, что они были первоначально классифицированы автором, так как он называет свою книгу *Libellum Singulare*; и теперь их нельзя удобно свести под эти главы, поскольку некоторые стихи, например, о бракосочетании Пелея и Фетиды, написаны гекзаметром. Другим, которые можно назвать случайными стихами, выражающими друзьям простую мысль или рассказывающими о событиях дня, написанными ямбическим или фаланговым стихом, было бы трудно отвести какое-либо место в систематическом расположении. К какому классу, например, можно отнести стихотворение с подробным описанием визита в дом придворного и разговора, который там состоялся о Вифинии? Поэтому порядок, в котором стихи были произвольно размещены последними редакторами и комментаторами, как бы ни был он неметодичен, является единственным, которого можно придерживаться, давая отчет о различных произведениях Катулла.

1. Скромное и не слишком изящное посвящение поэтом всего тома Корнелию Непосу, которого он хвалит за то, что тот написал всеобщую историю в трех книгах, что ранее не пытался сделать ни один римлянин.

-- "Ausus es unus Italorum

Omne ævum tribus explicare chartis".

2. Ad Passerem Lesbiæ. Это обращение Катулла к любимому воробью его любовницы, Лесбии, хорошо известно, и, [pg 276] всегда отмечалось как образец изящества и элегантности. [Полициан468](#), Турнебус и другие обнаружили в этом маленьком стихотворении аллегорическое значение, идея которого была основана на строке из эпиграммы Марциала "Ad Romam et Dindymum".

"Quæ si tot fuerint, quot ille dixit,

Donabo tibi passerem [Catulli469](#)".

Однако то, что под passerem Catulli Марциал подразумевал не что иное, как небольшую приятную эпигramму в стиле Катулла, которую он адресовал бы Диндиму в качестве вознаграждения, видно из другой эпиграммы, где она явно используется в этом смысле -

"Sic forsân tener ausus est Catullus

Magno mittere passerem [Maroni470](#)."

а также из той, в которой он сравнивает любимого птенца Публия с воробьем [Лесбии471](#). О том, что в представлении Катулла воробей был настоящим и пернатым, свидетельствует и следующая ода, в которой он оплакивает смерть этого любимца своей хозяйки. Ошибочное представление Полициана было достаточно удачно высмеяно Санназариусом в эпиграмме под названием "Ad Pulicianum".

"At nescio quis Pulicianus" и т. д.

а Мурет выражает свое удивление тем, что серьезнейший и ученый Бенедикт Лампридий сделал это счастливое толкование Полициана темой своей постоянной беседы: "Hanc Politiani sententiam in omni sermone approbare solitum [fuisse472](#)". Почему Лесбия предпочла воробья другим птицам, я не знаю, разве что за те качества, которые побудили вдову императора Сигизмунда ценить его больше, чем [горлицу473](#), и которые так возбуждали зависть ученого Сциоппиуса в Ингольштадте.

3. Luctus in morte Passeris. Плач по поводу смерти того же воробья.

"Qui nunc it per iter tenebricosum,

Illuc unde negant redire quemquam:

At vobis male sit, malæ tenebræ

Orci, quæ omnia bella devoratis."

Идея этой последней строки, вероятно, взята из [pg 277] знаменитой Идиллии - плача Венеры по поводу смерти Адониса, где есть аналогичная жалоба на неумолимого Оркуса.

"Τὸ δὲ παν καλὸν ἔς σε καταρρεῖ".

Это стихотворение, посвященное смерти воробья Лесбии, породило множество похожих произведений. Элегия Овидия "In Mortem [Psittaci](#)" 474, где он восхваляет и оплакивает любимого попугая своей любовницы Коринны, является произведением того же описания; но в ней нет такой деликатности, легкости и изящества выражения. Отличается оно и тем, что внимание обращено главным образом на попугая, тогда как Катулл больше фиксирует его на даме, лишившейся своего любимца. У Статия также есть поэма на смерть попугая,

озаглавленная Psittacus [Melioris](#)⁴⁷⁵; а у Лотихия, знаменитого латинского поэта, процветавшего в Германии в середине XVI века, в элегиях есть аналогичное произведение на смерть [дельфина](#)⁴⁷⁶. Наугерий, в "Обители Боргетти Катули", почти копирует стихотворение Катулла -

"Nunc raptus rapido maloque fato,

Ad manes abiit tenebricosas" и т. д.

Этому стихотворению подражали Коррозет, Дюран и Моннуа, французские поэты XVI века, Гакон и Ришер в начале и Р. де Жювиньи в конце XVIII века. Во всех этих подражаниях верно сохранена идея ухода в края тьмы, откуда никто не возвращается. Большинство из них написаны с большим изяществом и элегантностью; и это, действительно, тот вид поэзии, в котором французы значительно преуспели.

4. Dedicatio Phaseli. Это посвящение Кастору и Поллуксу судна, которое доставило поэта из Вифинии к берегам Италии. С помощью смелой даже в стихах фигуры он представляет корабль, восхваляющий свои высокие заслуги и требующий заслуженного посвящения Кастору и Поллуксу, богам, благосклонным к мореплавателям. По этому стихотворению мы можем проследить ход путешествия Катулла: Судя по всему, он вышел из Понта и, обогнув Фракию, проплыл через Архипелаг, затем попал в Адриатику, откуда судно было доставлено, вероятно, вверх по течению По и одного из его рукавов, в окрестности Сирмиона.

Пародий на эту поэму было почти столько же, сколько [pg 278] подражаний последней. Собиратель Catalecta Virgilii приписывает Вергилию сатиру на Вентидия (под именем Сабина), который из погонщика мулов стал консулом в царствование Августа, и которая пародируется у Катулла -

"Sabinus ille quem videtis hospites" и т. д.

Еще одна пародия - латинская поэма под названием "Ликорис" Адриана Валуа, опубликованная в конце "Валезиана", где представлена отставная от мира придворная дама, хвастающаяся различными интригами своей прежней жизни. Никол Гейнелиус опубликовал не менее пятидесяти пародий на эту поэму в небольшой книге под названием "Phaselus Catulli, et ad eundem Parodiarum a diversis auctoribus scriptarum decades quinque; ex Bibliotheca Nic. Heinellii, Jurisconsulti, Lips. 1642." Скалигер также перевел "Фазелус" Катулла на греческий ямб.

5. Ad Lesbiam.

"Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,

Rumoresque senum severiorum

Omnes unius aestimemus assis.

Soles occidere et redire possunt:

Nobis, cum semel occidit brevis lux,

Nox est perpetua una dormienda.

Da mihi basia mille, deinde centum".

В этом чувстве, представляющем то ли удовольствие от общения, то ли восторг любви (и тем более в сочетании) в контрасте с мраком смерти, есть что-то изысканно нежное и трогательное. Картина радости со смертью вдали вызывает чувство задумчивой морали, придавая очарование самым ярким сценам жизни, как мимолетность розы усиливает наше ощущение ее красоты и аромата, и как облако, отбрасывающее тень на горизонт, иногда смягчает и приглушает перспективу. Такое противопоставление образов удастся даже в живописи; и аркадский пейзаж Пуссена, изображающий сельское празднество сванов, потерял бы большую часть своего очарования, если бы на нем не было памятника и надписи. Пример такого противопоставления идей содержится во многих эпиграммах греков, а также в одах Анакреона, который постоянно возбуждает себя и своих попутчиков к безудержному наслаждению на каждом этапе, напоминая о неодолимой скорости, с которой они спешат к завершению своего путешествия...

[стр. 279]

"Ὅδ' Ἐρως, χιτῶνα δησας

Ἵψερ αὐχενος παπυρῶ

Μεθ' ὑμοῖ διηκονεῖτω.

Τροχὸς ἀρματοῦ γὰρ οἷ' α

Βιωτὸς τρεχεῖ κυλισθεῖς.

Ἄλγῃ δὲ κείσομεσθα

Κοινῇ, ὅσπερ λυθεντῶν".

Od. IV.

"Нечестивцы, - говорит Премудрость Соломона, - рассуждают сами с собой, но неразумно. Наша жизнь коротка, наше время - тень, которая проходит, и после нашего конца нет возврата. Так давайте же наслаждаться нынешними благами и поскорее, как в юности, использовать творения. Наполним себя дорогим вином и мазями, и пусть ни один цветок весны не пройдет мимо нас; увенчаем себя бутонами роз, пока они не завяли. Пусть никто из нас не уйдет без своей доли сладострастия; пусть на всяком месте мы оставим знаки нашего веселья: Ибо это наш удел и наша участь в [этом477](#)".

Среди латинских поэтов нет, пожалуй, столь совершенного образца этой сладострастной, но задумчивой морали или безнравственности, как "Vivamus, mea Lesbia" Катулла. Это тема, в которой ему часто следовали, если не подражали, последующие поэты - в частности, Гораций, который, среди всех прелестей любви и вина, редко позволяет себе забыть о заключительной сцене существования. Многие из них, подобно Катулле, также использовали аргумент о несомненности и быстроте смерти для поощрения любви и удовольствий - "Interea, dum dum dum".

"Interea, dum fata sinunt, jungamus amores;

Jam veniet tenebris Mors adoperta [caput478](#)".

И, подобным же образом, Проперций.

"Dum nos fata sinunt, oculos satiemus amore;

Nox tibi longa venit nec reditura dies".

В аматорской или конвивиальной поэзии современников этого не так много. У Уоллера есть некоторые следы этого; но один современный прозаик наиболее красиво и смело, чем кто-либо из его предшественников, представил не просто мысли, а реальный образ смертности и распада, как возбуждающий к более полному и быстрому постижению осязаемых удовольствий. Анастасий, путешествуя среди гробниц Скутари, вдыхая влажные смертоносные испарения и ступая по взрыхленной земле, готовый лопнуть от гниющего содержимого, спрашивает себя [pg 280] себя: "Неужели я, существо из глины, как те, кто здесь похоронен, - я, который путешествую по жизни, как по этой дороге, с останками прошлых поколений, разбросанными вокруг меня, - я, который, длится ли мое путешествие несколько часов, больше или меньше, все равно должен, как и те, что здесь собраны, через короткое время присоединиться к молчаливым жильцам скопления могил, растянуться рядом с каким-нибудь уже спящим трупом и быть оставленным отдыхать на оставшееся время, со всеми моими надеждами и страхами, всеми моими способностями и перспективами, уложенным на холодную кушетку из липкой земли. Неужели я оставлю розу краснеть на моем пути без внимания, пурпурный виноград - увядать над моей головой * * *? Далеки от моих мыслей такие глупости! Что бы ни соблазняло, позвольте мне взять, что бы ни носило отныне имя наслаждения, позвольте мне, пока я могу, сделать его [своим479](#)". Французские писатели, такие как Шолье и Грессе, которые изображают себя находящими в философии и Музах достаточную компенсацию за неудовлетворенность мирскими удовольствиями, часто подчеркивают краткость жизни, не как аргумент для потакания распутству или вину, но для наслаждения, до предела, невинными прелестями сельского спокойствия.

"Фонтене, прекрасное место,

Ou je vis d'abord la lumiere,

Bientôt au bout de ma carrière

Chez toi je joindrai mes ayeux.

"Музы, которые в этом месте шампанского

Avec soin me fites nourrir-

Beaux arbres qui m'avez vu naître

Bientôt vous me verrez mourir:

"Cependant du frais de votre ombre

Il faut sagement profiter,

Без сожаленья, чтобы бросить вас.

В этот ужасный и мрачный дом" - Шолье.

Объединенные чувства наслаждения любовью и красотами природы, вызванные краткостью срока, отведенного для их обладания, удачно выразил Маллет в своей знаменитой песне на шотландский мотив "The Birks of Invermay":

"Давайте, Аманда, своевременно поумнеем,

Как они, улучшим час, который летит;
Ведь скоро зима года,
И возраст, зима жизни, наступит.
В это время твой живой цвет должен увянуть,
Как увядает зеленая тень:

[pg 281]

Вкус наслажденья наш тогда угаснет.
Пернатые певцы больше не любят:
И когда они поникнут, и мы увянем,
Adieu, the shades of Invermay!"

Однако не лишним будет заметить, что в оде Катулла, вызвавшей в памяти эти стихи, присутствует двойной контраст: сравнение долгого, мрачного и вечного сна - μακρον, ατερμονα, νηϋρετον ὑπνον - с быстрой и постоянной чередой солнц, которыми мы ежедневно просвещаемся.

"Soles occidere et redire possunt:

Nobis, cum semel occidit brevis lux,

Nox est perpetua una dormienda".

Поэты во все века любили противопоставлять предначертанный ход человеческой жизни восстановлению солнца и луны и возрождению природы, вызванному сменой времен года. Образ солнца, использованный Катуллом, - один из самых естественных и частых. Его прекрасно пытались использовать и некоторые современные латинские поэты. Так, у Лотихия

"Ergo ubi permensus cœlum sol occidit, idem

Purpureo vestit lumine rursus humum:

Nos ubi decidimus, defuncti munere vitæ,

Urget perpetua lumina nocte sopor".

И еще более удачно у Йортина.

"Hei mihi lege ratà sol occidit atque resurgit.

* * * *

Nos domini rerum-nos magna et pulchra minati,

Cum breve ver vitæ robustaque transiit ætas,

Deficimus; neque nos ordo revolubilis auras

Reddit in ætherias, tumuli nec claustra resolvit."

Другие современные латинские поэты выбрали эту оду в качестве своего рода темы или текста, который они расширили до длинных стихотворений. Из них, пожалуй, наиболее приятным является юношеское произведение Муретуса -

"Ludamus, mea Margari, et jocemur" и т. д.

Самым древним французским подражателем является старый поэт Байф, в своем роде мадригал. За ним последовали Ронсар, Белле, Пеллиссон, Ла Моннуа и Дорат. Лучшее подражание, на мой взгляд, принадлежит Симону, которое я приведу полностью, раз и навсегда, как образец французской манеры подражать легким стихам Катулла.

[pg 282]

"Vivens, O ma Julie!

Jurons d'aimer toujours:

Le printemps de la vie

Est fait for les amours.

Si l'austère vieillesse

Condamne nos desirs,

Laissons lui sa sagesse,

Et gardons nos plaisirs.

"L'Astre dont la lumiere

Nous dispense les jours,

Au bout de sa carriere

Recommence son cours.

Quand le temps, dans sa rage,

A fletti les appas,

Les roses du bel âge

Ne refleurissent pas.

"D'une pudeur farouche

Fuis les deguisemens;

Viens donner à ma bouche

Cent baisers ravissans-

Миллион других - и еще

Sur mes lèvres de feu

Tes lèvres que j'adore-

Mourons à ce doux jeu.

"De nos baisers sans nombre

Le feu rapide et doux

S'échappe comme l'ombre,

Et passe loin de nous:

Mais le sentiment tendre

Как счастливый сувенир,

Dans mon cœur vient reprendre,

La place du plaisir."

7. Ad Lesbiam. Хозяйка спросила Катулла, сколько поцелуев удовлетворит его, и он отвечает, что их должно быть так же много, как песков на море: "Aut quam sidera multa, cum tidera multa, cum tidera multa...

"Aut quam sidera multa, cum tacet nox,

Furtivos hominum vident amores".

Эти две строки, по-видимому, были в поле зрения Ариосто, в 14-м канто "Орландо".

"E per quanti occhi il ciel le furtive opre

Degli amatori, a mezza notte, scopre."

Марциал также подражает, и ссылается на это и на 5-е стихотворение Катулла в 34-й эпиграмме 6-й книги - "Basia da nobis".

"Basia da nobis, Diadumene, pressa: quot? inquis-.

Oceani fluctus me numerare jubes;

Et maris Ægæi sparsas per littora conchas,

Et quæ Cecropio monte vagantur apes.

Nolo quot arguto dedit exorata Catullo

Lesbia: pauca cupit, qui numerare potest."

[pg 283]

Стихи Катулла были также имитированы на латыни Санназарием, Иоанном Секундом, конечно, в его "Басии", и почти всеми древними поэтами-любовниками Франции.

8. Ad Seipsum. Это вполне в греческом вкусе: Около трети од Анакреона обращены к Εἰς σεαυτον. Катулл здесь игриво, но в то же время с чувством упрекает себя за то, что до сих пор преследует свою непостоянную Лесбию, которую он покинул.

9. Ad Veranium. Это одно из самых приятных коротких стихотворений. Катулл поздравляет своего друга Веранния с возвращением из Испании и выражает свою радость в выражениях более трогательных и естественных, чем что-либо в 12-й сатире Ювенала или 36-й оде 1-й книги Горация, написанных по аналогичным поводам.

10. De Varri Scorto. Катулл рассказывает о визите, который он нанес в дом одной придворной дамы вместе со своим другом Варром, и в оживленной манере описывает разговор, который он вел с дамой на тему приобретений, сделанных им в Вифинии, откуда он недавно вернулся. Кажется, что здесь был намечен выпад против Сезара, о поведении которого в этой стране ходило несколько скандальных анекдотов. Однако эпиграмма, похоже, направлена главным образом против тех перекрестных допросов, которых нельзя отвлекать неопределенными ответами и в компании которых нужно быть постоянно начеку. В самом деле, дама уличила Катулла в необоснованном хвастовстве своими вифинскими приобретениями, и он, соответственно, воскликнул,

"Sed tu insulsa male, et molesta vivis,
Per quam non licet esse negligentem".

11. Ad Furium et Aurelium. Эта ода начинается в более высоком поэтическом тоне, чем все предыдущие. Катулл обращается к своим друзьям, Фурию и Аврелию, которые, как он уверен, готовы сопровождать его в самые отдаленные и варварские уголки земного шара.

"Furi et Aureli, comites Catulli,
Sive in extremos penetrabit Indos,
Littus ut longe resonante Eoà
Tunditur undâ".

Этот стих, несомненно, был на примете у Горация, в шестой оде второй книги, где он обращается к своему другу Септимию и использует элегантную и мелодичную сапфическую строфу, применяемую Катуллом.

[pg 284]

"Septimi, Gades aditure mecum, et
Cantabrum indoctum juga ferre nostra, et
Barbaras Syrtes, ubi Maura semper
Æstuat unda".

Гораций, однако, завершает свою оду несколькими строками, возможно, самыми прекрасными и нежными во всей латинской поэзии, которые поражают нас тем больше, что пафос не является особым достоинством этого поэта: "Ille teecum locum".

"Ille te mecum locus et beati" и т. д.

Катулл же, сохранив возвышенное настроение поэзии на протяжении четырех строф, завершает их просьбой к друзьям передать нелепое послание своей хозяйке, которая

"Nec meum respectet, ut ante, amorem,
Qui illius culpa cecidit; velut prati
Ultimi flos, prætereunte postquam

Tactus aratro est".

Этому последнему красивейшему образу подражали разные поэты. Вергилий не преминул перенести его в свою "Энеиду": "Purpureus veluti

"Purpureus veluti cum flos succisus aratro

Languescit [moriens](#)⁴⁸⁰".

Фракасторо использует ту же метафору с едва ли меньшим изяществом в своем утешительном послании к Турри в связи с потерей его ребенка.

-- "Jacet ille velut succisus aratro

Flos tener, et frustra non audit tanta gementem;"

Ариосто ввел ее в восемнадцатое канта Орlando.

"Come purpureo fior languendo muore

Che 'l vomere al passar tagliato lassa."

13. Ad Fabullum. Наш поэт приглашает Фабуллу на ужин, при условии, что тот принесет с собой провизию.

-- "Nam tui Catulli

Plenus sacculus est araneorum."

[стр. 285].

Со своей стороны он обещает лишь радушный прием и самые изысканные мази. В поэзии социальной доброты и дружбы Катулл необычайно счастлив; и мы с сожалением обнаруживаем, что этот тон, который так часто преобладал в предыдущих одах, впоследствии сменяется горькой и грубой инвективой.

Тринадцать последующих стихотворений заняты в основном яростными и бестактными оскорблениями друзей поэта, Фурия и Аврелия, которые были людьми весьма достойными и выдающимися, но растратили свое состояние расточительностью и распутством. В одной из предыдущих од мы видели, как он был уверен, что они с готовностью отправятся с ним в самые дикие и отдаленные уголки земного шара: Но впоследствии он поссорился с ними, отчасти из-за того, что они заклеили его стихи как мягкие и женоподобные; и в отместку за это оскорбление он поносит их бедность и пороки. Из этих тринадцати стихотворений последнее, обращенное к Фурию, представляет собой поразительную картину уединенной обстановки виллы. В распространенных изданиях описание относится к вилле самого Катулла, но Мурет считает, что оно скорее должно было относиться к вилле Фурия:

"Furi, villula vostra non ad Austri" и т. д.

27. Ad Pocillatorem puerum. Это обращение, в котором Катулл призывает своего виночерпия наливать ему обильные и несмешанные возлияния фалернского, вполне в духе Анакреона: оно дышит всем его легким и радостным весельем и энтузиазмом, вдохновленным виноградом.

28. Ad Veranium et Fabullum-

"Pisonis comites cohors inanis" и т. д.

Катулл выражает соболезнования этим друзьям в связи с тем, что они получили мало пользы от сопровождения претора Пизона в его провинцию, сравнивая их положение с аналогичными обстоятельствами, в которых он сам оказался вместе с Меммием в Вифинии.

На это произведение Катулла есть пародия, написанная знаменитым Юэтом, епископом Авранша.

"Bocharti comites cohors inanis" и т. д.

В молодости Гюэ сопровождал Бохарта в Швецию по приглашению королевы Кристины и, похоже, был так же мало удовлетворен его северной экспедицией, как Катулл своим путешествием в Вифинию.

[pg 286]

29. В Сезареме. Юлий Цезарь, будучи еще полководцем Римской республики, во время своего пребывания на севере Италии имел обыкновение останавливаться в доме отца Катулла в Вероне. Несмотря на близость, которая в результате установилась между Сезаром и его отцом, Катулл не раз высмеивал первого. В данной эпиграмме он безмерно поносит его, главным образом за то, что тот отдал разграбленные Британию и Галлию своему фавориту, печально известному Мамурре, который присваивал государственные деньги и добычу целых народов, чтобы поддержать свою безграничную расточительность. Существует история, ставшая очень распространенной благодаря Суетонию, о том, что Цезарь пригласил Катулла на ужин в тот день, когда впервые прочитал несколько сатирических стихов поэта против него самого и Мамурры, и что он продолжал жить у своего отца, как и [прежде](#)⁴⁸¹. Оказывается, что однажды, когда ему были показаны несколько гнусных стихов Катулла, он ужинал с Цицероном на его вилле близ Путеоли. 19-го числа он пробыл в доме Филиппа до часу дня, но никого не увидел; затем он прошел по берегу до виллы Цицерона, принял ванну после двух часов и услышал чтение стихов о Мамурре, при этом он ни разу не изменился в [лице](#)⁴⁸². Это было в 708 году, после окончания гражданской войны, поражения и смерти младшего Помпея в Испании. Скорее всего, именно эта 29-я эпиграмма была прочитана ему на вилле Цицерона; а 57-я эпиграмма, также направленная против Сезара и Мамурры, вероятно, та самая, о которой рассказывает Суетоний в своем анекдоте. Хотя в произведениях Катулла она стоит последней из двух, она, очевидно, была написана до 29-й. В нем он говорит о Сезаре и Мамурре, как о людях, которые все еще были на равных, а в другом - о том, как они делили добычу в провинциях, Галлии, Британии, Понте и Испании. Хладнокровие и безразличие, которые проявил Сезар к первой написанной против него эпиграмме, и прощение, которое он оказал ее автору, побудили Цицерона, который был сплетником и распространителем новостей, или тех, кто его сопровождал, прочитать ему другую такую же, купаясь на Путеоланской вилле.

31. Ad Sirmionem Peninsulam. Это успокаивающее сердце обращение, которое, возможно, является самым приятным из всех произведений Катулла, адресовано полуострову Сирмио, в [pg 287] территории Вероны, на котором находилась главная и любимая вилла нашего поэта. Сирмио был полуостровом, окружностью около двух миль, выступавшим в Бенакус, ныне Лаго-ди-Гарда - озеро, прославленное Вергилием как одно из самых благородных украшений Италии, и похвалы которому громко повторяли современные латинские поэты этой страны, особенно Фракасторо, который жил в его окрестностях и который, оплакивая безвременную кончину своего друга-поэта Марка Антонио дель Торри, прекрасно представляет тень Катулла, все еще блуждающую ночью среди этих любимых сцен: "Te ripæ flevere Atullus

"Te ripæ flevēre Athesis; te voce vocare

Auditæ per noctem umbræ, manesque Catulli,

Et patrios mulcere novâ dulcedine [lucos](#)⁴⁸³."

На этом полуострове до сих пор сохранились остатки великолепного дома, который, как предполагается, принадлежал Катуллу. Его руины, лежащие у границ озера, все еще дают представление об обширном дворце. Даже сейчас, как нам сообщают [путешественники](#)⁴⁸⁴, здесь достаточно остатков каменной кладки, пилястр, сводов, стен и подземных ходов, чтобы воображение могло представить себе, каким было здание в целом, по крайней мере, с точки зрения его размеров и положения. Длина всего сооружения, с севера на юг, составляет около 700 футов, а ширина - до 300. Судя по всему, земля, на которой оно стояло, не была ровной, и падение на запад обеспечивалось рядами сводов, расположенных друг на друге, верхняя часть которых образовывала террасу. С востока строение возвышалось на отвесных и твердых скалах, выстроившихся вдоль берега; с фронта, обращенного к северу, откуда открывался великолепный вид на озеро, из здания выступал огромный портик: под развалинами сохранилось несколько подземных сводов, один из которых проходил через середину здания и по всей его [длине](#)⁴⁸⁵.

Полуостров, на котором находилась вилла Катулла, не превзойден по красоте и плодородию ни одним местом в Италии. "Сирмионе, - говорит [Юстас](#)⁴⁸⁶, - кажется островом, настолько низок и узок берег, соединяющий его с материком. Мыс простирается за городом и поднимается на холм, сплошь покрытый оливами". Катулл, - продолжает он, - несомненно, обитал в этом месте, и, конечно, он не мог бы выбрать более восхитительное уединение. В центре великолепного озера, окруженного пейзажами величайшего разнообразия и величия, уединенный от всего мира, но при этом наблюдая из своего сада за виллами своих веронских друзей, он мог бы наслаждаться попеременно то уединением, то обществом; И ежедневно, не жертвуя своими связями, к чему Гораций, казалось, был склонен в минуты уныния, он мог бы созерцать величие и волнение океана, без его ужасов и безбрежности. Кроме того, почва плодородна, а ее поверхность разнообразна: то пологий склон, то скалистый излом, что создает все условия для восхитительных прогулок и роскошных ванн; а виды меняются на каждом шагу, представляя то богатые берега, то бесплодные горы, то ограничиваясь культивированными сценами соседнего берега, то сбивая с толку и теряясь в извилинах озера или в недрах Альп. Одним словом, удобство и красота редко [сочетаются](#)⁴⁸⁷". Неудивительно, что Катулл, утомленный и разочарованный своей экспедицией в Вифинию, по возвращении воскликнул с восторгом, что этому месту нет равных в широком диапазоне мира вод; или что он освободил свой разум от забот, выражаясь столь совершенным и в то же время простым языком, что он мог проистекать только из настоящего и изысканного чувства. Ни одно стихотворение на латинском языке не выражает нежных чувств более нежно, а домашних чувств более естественно, чем Призыв к Сирмиону, в котором стихи успокаивают и освежают нас несколько [pg 289] образом, как мы предполагаем, был сам Катулл, у деревьев, которые затеняли мыс, и у вод озера внизу -

"Quam te libenter, quamque lætus invisio!

Vix me ipse credens Thyniam, atque Bithynos

Liquisse campos, et videre te in tuto.

O quid solutis est beatius curis?

Cum mens onus reponit, ac peregrino

Labore fessi venimus larem ad nostrum,

Desideratoque acquiescimus lecto.

Hoc est, quod unum est pro laboribus tantis.

Salve, O venusta Sirmio, atque hero gaude".

Эти строки показывают, что самые изысканные и нежные чувства были так же знакомы груди Катулла, как и самые грубые. Ничто не может быть нежнее, чем описание чувств человека, который после долгих странствий и превратностей судьбы возвращается в родной дом, к местам, любимым в юности и детстве: Ничто не может быть прекраснее, чем его обращение к полуострову, его нежная просьба, чтобы восхитительный мыс и воды, которыми он окружен, присоединились к приветствию его дома; и, прежде всего, его искреннее выражение восторга от перспективы снова откинуться на привычный диван.

Однако мне кажется, что красоте и пафосу поэмы в некоторой степени вредит последняя строфа

"Ridete quicquid est domi cachinnorum,"

который вводит идею упрямого веселья, вместо того тона нежности, который пронизывает предыдущие строки оды. Можно почти предположить, как это, вероятно, случилось в некоторых других случаях, что к этому стиху был добавлен стих, который должен был принадлежать другой оде, где преобладает веселье, а не нежность.

Современные латинские поэты Италии часто апострофируют свои любимые виллы, подражая обращению к Сирмио. Фламиний в стихотворении Ad Agellum suum описал свою привязанность к ферме и дому, и первые строки этого стихотворения соперничают с нежным и приятным обращением Катулла. Некоторые из последующих строк написаны в подражание римскому поэту.

-- "Jam libebit in cubiculo

Molles inire somnulos.

Gaudete, fontes rivulique limpidi."

[pg 290]

Как и все его обращение к той же вилле, начинающееся словами

"Umbræ frigidulæ, arborum susurri".

Одной из самых приятных черт в произведениях современных латинских поэтов Италии являются описания их вилл, сожаления об их оставлении или приглашения друзьям приехать и засвидетельствовать свое счастье. Поэтому вилла Фракасторио в окрестностях Вероны, Амбра и Пульчеррима Мерджеллина сегодня считаются почти классическими местами, как Тускулум или Тибур.

Обращение к полуострову Сирмио, очевидно, было написано вскоре после возвращения Катулла из Вифинии, а следующее стихотворение, заслуживающее внимания, - аналогичное обращение к своей вилле близ Тибура. Мысль, однако, в этом стихотворении очень принужденная и бедная. Катулл, приглашенный своим другом Секстием, согласно общепринятому в Риме обычаю, быть одним из гостей, собравшихся в его доме, чтобы

послушать ораторию, сочиненную хозяином, так простудился от ее холода, что был вынужден покинуть Рим и удалиться в это место, чтобы оправиться от ее последствий. За свое быстрое восстановление здоровья он теперь благодарит свою благоприятную виллу. Эта резиденция находилась на границе древних территорий латинов и сабинов, и виллы там, как мы узнаем из этой оды, иногда назывались тибуртинскими, от города Тибур, а иногда сабинскими, от района, где они находились; но первое название, похоже, было более предпочтительным для Катутла. До тех пор пока сохранились оды Горация

"Domus Albunæ resonantis,

Et præceps Anio, et Tiburni lucus, et uda

Mobilibus pomaria rivis".

запомнится как одно из самых восхитительных уединений в Италии, которое так понравилось его поэту, что он пожелал, чтобы из всех прочих оно стало приютом и убежищем для его старости. Судя по нынешнему виду Тиволи, очарование вилл в древнем Тибуре можно оценить и сейчас. "Мы поднялись, - рассказывает Юстас, - на высокий холм, на котором стоит Тиволи, проезжая через рощи олив, пока не достигли вершины. Этот город, Тибур древних, стоит в восхитительном месте, защищенный Монте-Катилло и полукруглой грядой Сабинских гор, и открывает с другой стороны обширный вид на Кампанию, ограниченную морем, Римом, горой Соракте, пирамидальными холмами Монтичелли и Монте-Ротондо, древним [pg 291] Эретумом. Но гордостью и украшением Тиволи по-прежнему, как и в древности, являются водопады и извилины реки Анио, ныне Тевероне. Эта река, пройдя от истоков через долины Сабиньи, плавно скользит через Тиволи, пока, подойдя к краю скалы, не низвергается единой массой вниз по крутизне, а затем, мгновенно вскипев в своем узком русле, устремляется через расщелину в скале в пещеры внизу.* * * Чтобы насладиться пейзажем с пользой, путешественник должен пересечь мост и пойти по дороге, которая проходит у подножия классического Монте-Катилло и вьется вдоль берегов Анио. По мере продвижения слева от него будут открываться крутые берега, поросшие деревьями, кустарниками и садами, а справа - смелые, но изменчивые взлеты холмов, затененные рощами олив. На этих солнечных склонах в древности располагались великолепные виллы, любимые обители самых роскошных и изысканных римлян. Сейчас на их месте стоят два одиноких монастыря, но их местоположение, часто предположительное или традиционное, иногда отмечается скудными остатками руин, а иногда и более вероятным подобием [названия](#)⁴⁸⁸." Юстас не упоминает особо о ферме или вилле Катутла. Однако в путешествиях, проходящих под именем М. Бленвиля, написанных в начале прошлого века, нам сообщают, что на том месте, где раньше стояла тибуртинская вилла Катутла, был основан монастырь религиозного ордена Маунт [Оливет](#)⁴⁸⁹. М. де Кастеллан останавливается на этом же месте, учитывая его расположение между территорией сабинов и тибуртинцев. "Кроме того, - продолжает он, - нет места более уединенного, более гарантирующего вентиляцию, чем этот угол, арендуемый долиной, окруженной со всех сторон высокими горами; ce qui est encore un des caracteres du local choisi par notre poète, qui pretendoit y être à l'abri de tout vent que de celui qui l'expose à la vengeance de sa [maitresse](#)⁴⁹⁰." Из "Путешествий Форсайта" следует, что это место до сих пор считается местом жительства Катутла. "Виллу Катутла, - говорит он, - легко определить по его собственному подробному описанию этого места, по раскопанным мраморным плитам и по народному названию Труглия". Это место, расположенное рядом с церковью Святого Анджело в Пьяволе, находится на противоположном берегу Анио от Тибура, примерно в миле к северу от этого города, и на северной стороне Монте Катилло, или того, что можно назвать задней частью этого холма, в связи с положением Тибура. Река Анио [pg 292] разделяет

древнюю латинскую и сабинскую территории, и вилла Катулла находилась на сабинской стороне реки, но называлась Тибуртинской из-за близости [Тибура](#)⁴⁹¹.

Римляне, и особенно римские поэты, как будто деревенский дух их итальянских предков не был полностью изгнан зданиями Рима, по-видимому, испытывали подлинное и изысканное наслаждение прелестями этой страны. Это чувство не было вызвано любовью к полевым видам спорта, поскольку, хотя римляне и были привычны к жестоким упражнениям, погоня никогда не была их любимым развлечением, и они предпочитали видеть диких животных, приманиваемых в амфитеатре, а не охотиться на них в родных лесах. Страна тогда нравилась им не так, как нам, склонным наслаждаться ею ради физических упражнений или сельского времяпрепровождения, а исключительно из-за ее умиротворения и душевного спокойствия, которое она распространяла. Похоже, что с ними все было по-настоящему,

"Вкус к спокойному наслаждению

Зеленых долин и ярких фонтанов;

Деревьев, что кивают на склонах холмов,

И пещеры, что вторят звонким ручьям".

[pg 293]

Любовь к деревне у римлян, таким образом, соединилась с идеей жизни в пасторальном спокойствии и уединении, жизни в дружбе, свободе и покое, свободной от труда, забот и всех бурных страстей. Подобные сцены восхищают и интересуют нас в высшей степени, независимо от того, нарисованы ли они как то, чего хочется, или как то, чем наслаждаются. Мы чувствуем, как естественно для ума, склонного к расслаблению и праздности, когда он утомлен суетой жизни, стремиться к безопасности и покою, к тем уединенным сценам, в которых они могут быть наиболее изысканно наслаждены. Этого гораздо меньше в трудах греков, которые изначально были мореплавателями и пиратами, а не, как итальянцы, пасторальным народом. Таким образом, даже в состоянии наивысшей утонченности манеры и чувства народов имеют некоторое сходство с их первоначальной грубостью, хотя сама грубость незаметно превратилась в источник элегантности и декоративности.

34. *Seculare carmen ad Dianam*. Это первое строго лирическое произведение Катулла, в котором встречаются еще только три стихотворения подобного класса. В Греции публичные игры давали благородный повод для демонстрации лирической поэзии, а чувствительность греков позволяла им следить за ее высочайшими полетами. Но у римлян все было не так. У них не было торжественных праздников, на которые собирались государства: Их активная и честолубивая жизнь омертвила их к эмоциям, которые должна вызывать лирическая поэзия; и боги, чьи хвалы составляют самые благородные темы для эоловой лиры, были для них скорее созданиями государственной политики, чем чувствами или воображением.

45. *De Acme et Septimio*. Здесь наш поэт подробно описывает взаимные привороты и любовные утехы Акме и Септимия, а также одобрение, оказанное им Купидоном. Эти аматорские излияния были вольно переведены Коули: - "Когда я был на Септимии, я был на Септимии.

"Пока на пытящей груди Септимия.

Означает не что иное, как отдых" и т. д.

49. Ad M. Tullium. В этом стихотворении, обращенном к Цицерону как к самому красноречивому из римлян, Катулл скромно благодарит оратора за некоторые услуги, которые тот ему оказал.

51. Ad Lesbiam. Это перевод знаменитой оды Сапфо, которую сохранил для нас Лонгин: Φαίνεται μοι κῆνος и т. д. Четвертая строфа греческого оригинала не переведена, но вместо нее во всех изданиях Катулла вставлен стих, содержащий моральные размышления, которых вряд ли можно было ожидать от этого беспутного поэта:

"Otium, Catulle, tibi molestum est:

Otio exultas, nimiumque gestis;

Otium reges prius et beatas

Perdidit urbes."

[pg 294]

Эта строфа настолько чужда духу высокого возбуждения, в котором написана предыдущая часть оды, что Маффеи заподозрил ее принадлежность к какой-то другой поэме Катулла; А Гендий в своих "Observationes Criticæ" предполагает, что четвертая строфа, которую Катулл перевел с греческого оригинала, была утеряна, и таким образом образовалась пропасть, и какой-то праздный библиотечарь или схолиаст средних веков вставил эти четыре строки неуместной морали, чтобы в его рукописи не было [пробелов492](#). Не исключено, однако, что этот стих мог быть предназначен для ответа любовнице поэта.

Многие поэты-любовники пытались подражать этой знаменитой оде, но большинство из них не достигли успеха. Буало также попытался воспроизвести этот прославленный фрагмент; но хотя он создал достаточно элегантное стихотворение, он не смог выразить пылкую страсть греческого оригинала так удачно, как Катулл. Как отличаются стремительность и эмоциональность следующей строфы,

"Lingua sed torpet, tenuis sub artus

Flamma dimanat, sonitu suo

Tintinant aures-gemina teguntur

Lumina nocte,"

от томления соответствующих строк французского поэта!

"Une nuage confus se repand sur ma vue,

Je n'entend plus, je tombe en de douces langueurs,

Et passe, sans haleine, interdite, perdue;

Un frisson me saisit-je tremble, je me meurs."

Эти строки дают нам мало представления о той неистовой страсти, о которой, по словам Лонгина, греческая ода выражает все симптомы. Расин был гораздо более счастлив, чем Буало, в своем подражании Сапфо. Федра в знаменитой французской трагедии, носящей имя этой жертвы любви, так описывает последствия страсти, которой она была поражена при первом взгляде на Ипполита: - "Athènes me montra montra".

"Athènes me montra mon superbe ennemi:

Je le vis, je rougis, je palis à sa vue-

Un trouble s'éleva dans mon ame éperdue,

Mes yeux ne voyoient plus, je ne pouvois parler;

Je sentis tout mon cœur et transir et brûler⁴⁹³."

По поводу этого отрывка Вольтер замечает: "Может ли он лучше подражать Сафо? Ces vers, quoique imites, coulent de source; chaque [pg 295] mot trouble les ames sensibles, et les penetre; ce n'est point une amplification: c'est le chef d'œuvre de la nature et de l'^{art}⁴⁹⁴." Перевод де Лиля, очень похожий на перевод Буало, вставлен в восхитительную главу "Путешествия молодого Анахарсиса", где рассказывается о Лесбосе и Сафо. Филиппс, как известно, попытался создать версию лирических строф Сафо, которая была впервые напечатана с большой похвалой в 229-м номере "Зрителя", где Аддисон также заметил, "что некоторые наши соотечественники, и в особенности Драйден, похоже, очень часто копировали эту оду Сафо в своих драматических сочинениях и в стихах о любви".

58. Ad Cœlium de Lesbia. В этой оде, адресованной одному из ее бывших поклонников, Катулл нежно и патетично рассказывает о распутстве и униженном состоянии Лесбии, страсти к которой он приписал такие сильные эффекты в вышеупомянутом подражании Сафо.

61. In Nuptias Juliæ et Manlii. Теперь мы переходим к трем знаменитым эпиграммам Катулла. Первая посвящена бракосочетанию Юлии и Манлия, который, как принято считать, был Аулуsom Манлием Торкватом, близким другом поэта и потомком одного из самых знатных патрицианских родов Рима. В большинстве древних изданий эта поэма называется "Эпиграммой", но Муретус утверждает, что это неправильное название, и что она должна быть написана как "Кармен Нуптиале". "Эпиграмму, - говорит он, - должны были петь девственницы, когда невеста удалялась в брачные покои, тогда как в этой поэме отмечается и описывается более ранняя часть церемонии". Эта ранняя часть, действительно, занимает большую часть поэмы, но к концу невеста представляется помещенной в покои своего мужа, что может оправдать ее обычное название:

"Jam licet venias, Marite;

Uxor in thalamo est tibi" и т. д.

В этой свадебной песне поэт сначала обращается к Гимену, а поскольку невеста собиралась перейти из отцовского дома в дом своего мужа, просит его о помощи в вознесении брачного гимна. Затем он описывает невесту:.

"Floridis velut enitens

Myrtus Asià ramulis;

[pg 296]

Quos Hamadryades Deæ

Ludicrum sibi roscido

Nutriunt humore."

Подобный образ часто встречается и у других поэтов, его переняли [Понтан495](#) и [Наугерий496](#).

Далее следуют восхваления Гименея:.

"Nil potest sine te Venus,
Fama quod bona comprobet,
Commodi capere: at potest
Te volente. Quis huic Deo
Compararier ausit?
Nulla quit sine te domus
Liberos dare, nec parens
Stirpe jungier: at potest
Te volente. Quis huic Deo
Compararier ausit?"

Клавдиан в своей эпифаламии о бракосочетании Палладия и Целерины и немецкий поэт Лотихий восхваляют Гимена в выражениях, сходных с теми, что используются в первой из приведенных строф: а преимущества, которые он дает, упомянутые во второй, прекрасно затронуты Мильтоном, а также Поупом в его хоре юношей и девственниц, составляющем часть задуманной герцогом Бекингемским трагедии "Брут":

"Но добрый пламень Гимена объединяет,
И горит вечно одно,
Целомудренный, как девственный свет холодной Синтии,
Продуктивный, как солнце.
"О источник всех общественных бед,
Единое желание и взаимная радость,
Какие разнообразные радости посещают одного человека!
Как сын, как отец, брат, муж, друг".

Теперь Катулл переходит к описанию церемоний, с которыми невеста была доставлена в дом мужа и принята там. Он притворяется, что видит приближающуюся свадебную пышность и свиту, и побуждает невесту выйти вперед, делая изящный комплимент ее красоте, а также напоминая ей о честной славе и характере ее будущего мужа. Когда она приближается, он сообщает о свободе древних фесценнианских стихов, которые впервые были спеты на брачных праздниках.

Проводив невесту в ее новое жилище, поэт обращается к жениху и закрывает супружескую пару: Но прежде чем закончить, обращаясь к Торквату, одному [pg 297] из имен мужа, он с изысканной деликатностью и нежностью упоминает о самом желанном последствии этого счастливого союза:...

"Torquatus, volo, parvulus

Matris e gremio suæ

Porrigenz teneras manus,

Dulce rideat ad patrem,

Semihiente labello".

Приведенный выше стих был имитирован в Эпиталамии на свадьбу лорда Спенсера сэром Уильямом Джонсом, который называет его картиной, достойной карандаша Доменикино:

"И скоро будет полное блаженство,

Скоро взойдет юный Торкват,

Который, прижавшись к груди матери,

К своему известному сиру обратит свой взор,

Протянет младенческие руки,

полуоткроет свои маленькие губы и улыбнется".

And thus by Leonard, in his pastoral romance of Alexis, where, however, he has omitted the semihiente labello, the finest feature in the picture:—

"Quel tableau! quand un jeune enfant,

Penché sur le sein de sa mère,

С невинной душой

Etendra ses mains vers son père".

Этот брачный гимн послужил образцом для многих эпиталамов, в частности, для Ясона и Креусы, исполняемых хором в "Медее" Сенеки, и для Гонория и Марии в "Клавдиане". Современные латинские поэты, особенно Юст Липсий, много упражнялись в этом стиле композиции; большинство из них явно подражали творчеству Катулла. Комментаторы также высоко оценили это произведение; и не один критик заявил, что оно, должно быть, написано руками Венеры и Граций - "Veneris et Gratiarum manibus scriptum esse". Хотелось бы, однако, чтобы они исключили из своих безоговорочных панегириков грубое подражание фесценнинским стихам, которое оставляет в нашем сознании более сильное впечатление о распространенности и масштабах римских пороков, чем любой другой отрывок из латинской классики. Марциал и сам Катулл в других местах клеймили своих врагов, а Ювенал в порывах сатирического негодования упрекал своих соотечественников в самых шокирующих преступлениях. Но здесь, в комплиментарной поэме, адресованной покровителю и [pg 298] близкому другу, они шутливо упоминаются как порочные поблажки его ранней юности.

62. Carmen Nuptiale. Некоторые части этого эпиталама заимствованы у Феокрита, особенно из его восемнадцатой идиллии, где лакедемонские девы, спутницы Елены, поют перед брачным чертогом [Менелая](#)⁴⁹⁷. Этот второй брачный гимн Катулла можно рассматривать как продолжение вышеупомянутой поэмы, также посвященной браку Манлия и Юлии. Предполагалось, что строфы первого из них поются или декламируются от лица поэта,

который лишь увещевает хор юношей и девственников начать брачный гимн. Но здесь эти группы спорят, сменяя друг друга; девы рассказывают о красоте и преимуществах одинокой жизни, а парни - о преимуществах брака.

Предполагается, что юноши, спутники жениха, покинули его в момент восхода вечерней звезды любви.

-- "Vesper Olympo

Expectata diu vix tandem lumina tollit.

* * * * *

Hespere, qui cœlo lucet jucundior ignis?".

Эти строки, похоже, были подражанием Спенсеру в его "Эпиталамии".

"Ах! Когда же кончится этот долгий усталый день!

Хоть он и долог, но, наконец, я вижу, как он мрачнеет,

И яркая вечерняя звезда, с золотым гребнем,

появляется на востоке;

Дитя красоты, славный светильник любви,

Как радостно смотришь ты сверху!"

Служанки, сопровождавшие невесту в дом мужа, подходят к юношам, только что покинувшим жениха, и начинают весьма изящный спор о достоинствах звезды, которую хор девственников с удовольствием характеризует как жестокую планету. Однако их заставили замолчать юноши, намекнув, что они не такие уж враги Гесперу, какими прикидываются. Затем служанки проводят прекрасное и, по мнению Катулла, любимое сравнение между непорочной девой и нежным цветком в саду:

"Ut flos in septis secretus nascitur hortis,

Ignotus pecori, nullo convulsus aratro,

Quem mulcent auræ, firmat sol, educat imber";

[pg 299]

Multi illum pueri, multæ optavere puellæ.

Idem cum tenui carptus defloruit ungui,

Nulli illum pueri, nullæ optavere puellæ.

Sic virgo dum intacta manet, tum cara suis; sed

Cum castum amisit, polluto corpore, florem,

Nec pueris jucunda manet, nec cara puellis".

На чувства, выраженные этим образом, юноши отвечают другим, не менее прекрасным, олицетворяющим счастье супружеской жизни; и поскольку это была тема, в которой девы,

вероятно, не желали быть побежденными, они объединяются в последней строфе с хором юношей, рекомендуя невесте играть роль покорной супруги.

Немногие отрывки в латинской поэзии были более часто подражаемы, и ни один не был более заслуженным, чем вышеупомянутые стихи Катулла, который, безусловно, превосходит почти всех других писателей в красоте и уместности своих симиляров. Величайшие поэты не гнушались пересаживать этот изысканный цветок песни. Пожалуй, наиболее удачным подражанием является одно из произведений принца романтических бардов Италии в первом канто его "Орландо", которое, возможно, будет забавно сравнить с оригиналом:

"La Verginella è simile alla rosa,
Che in bel giardin su la nativa spina,
Mentre sola, e sicura si riposa,
Nè gregge, nè pastor se le avvicina;
L'aura soave, e l'alba rugiadosa,
L'acqua, la terra al suo favor s'inchina:
Giovini vaghi, e donne innamorate,
Amano averne e seni, e tempie ornate.
Ma non si tosto dal materno stelo
Rimossa viene, e dal suo ceppo verde;
Che quanto avea dagli uomini, e dal cielo,
Favor, grazia, e bellezza tutto perde.
La vergine, che il fior, di che più zelo,
Che de begli occhi, e della vita, aver dè,
Lascia altrui corre, il pregio, ch'avea dinanti,
Perde nel cor de tutti gli altri amanti".

Возможно, читателю будет интересно узнать, как эту тему использовал старый французский поэт, почти современник Ариосто:

"La jeune vierge est semblable à la rose,
Au beau jardin, sur l'épine native,
Tandis que sûre et seulette repose,
И ни труппа, ни бержер не приходят;
L'air doux l'échauffe, et l'Aurore l'arrose,
La terre, l'eau par sa faveur l'avive;
Mais jeunes gens et dames amoureuses,

[pg 300]

De la cueillir ont les mains envieuses;
La terre et l'air, qui la soulaient nourrir,
La quittent lors et la laissent flétrir⁴⁹⁸."

Очевидно, что Ариосто многое подсказал французскому поэту, как и его подражателям на нашем языке, в котором эта аналогия часто пытались использовать, но без особого успеха. Бен Джонсон перевел ее неудачно, заменив плутовской стих сладостным потоком латинской поэзии, а словесные антитезы и замыслы - той прекрасной простотой идеи, которая составляет главное очарование оригинала:

"Посмотри, как растет цветок, что закрыт,
Скрытый от грубого скота, не побитый плугами" и т. д.

Одна из лучших из многочисленных английских имитаций - та, что в Lay of Iolante, представленная в "Четырех рабынях Китеры" Бланда:

"Нежная дева, как поток сладкий,
В укрытии сада рожденная;
Ни стая, ни олень не нарушают спокойного покоя,
Но на родительском стебле она цветет нерастерзанной,
Освеженная весенними дождями и нежным теплом,
Бальзам вечера и росы утра:
Юноши и влюбленные девы соперничают, чтобы носить
Этот цветок на груди или в волосах.

"Не успел он собраться с весенних ветвей,
Где свежим и цветущим он рос.

И все, кто отметил его красоту, ахнули,
Отказались от запятнанной сладости и увядшего оттенка.

А та, что уступила, забыла свой обет,
Тому, кто только что полюбил, чужое причитается,
Не будет жить, хоть и высоко ценится небесная красота,
Юношей не почитая и девиц презирая".

Одна из строк в отрывке Катулла,
"Multi illum pueri-multæ optavere puellæ".

и обратная ей,

"Nulli illum pueri-nullæ optavere puellæ".

были скопированы Овидием в его "Метаморфозах" [499](#) и применены к Нарциссу,

"Multi illum pueri, multæ cupiere puellæ.

Sed fuit in tenerâ tam dura superbia formâ,

Nulli illum juvenes, nullæ tetigere puellæ".

[pg 301]

Происхождение строки,

"Nec pueris jucunda manet, nec cara puellis,"

можно отнести к фрагменту греческого поэта Мимнермуса:

"Ἄλλ' ἔχθρος μὲν παῖσιν, ἀτίμαστος δὲ γυναῖξιν".

63. De Ati.- История Атиса - одна из самых загадочных мифологических эмблем. Басню объяснил Порфирий, а император Юлиан впоследствии придумал и опубликовал аллегория этой мистической истории. По их словам, добровольное обрезание Атиса было типично для оборота солнца между тропиками, или для отделения человеческой души от порока и ошибок. В том буквальном понимании, в котором ее излагает Катулл, басня кажется бесперспективной и довольно своеобразной темой для поэзии: действительно, нет ни одного примера, когда подобное событие было бы воспето в стихах, за исключением различных поэм, посвященных судьбе Абеяра. Кроме того, это единственный образец галлиамбической меры на латинском языке, названный так потому, что его пели галлы, сладострастные поклонники Кибелы. Римляне, будучи более трезвым и суровым народом, чем греки, меньше, чем они, поощряли празднование обрядов Вакха и создали лишь несколько дифирамбических строк. Гений их языка и обычный стиль поэзии, а также их собственный практический и подражательный характер были неблагоприятны для создания таких смелых, образных и рассуждающих строк. Они не оставили ни одного стихотворения, которое можно было бы назвать дифирамбическим, за исключением, пожалуй, девятнадцатой оды второй книги Горация и хора в *Œdipus* Сенеки. Номера "Атиса" Катулла если и не совсем дифирамбические, то, тем не менее, ярко выражают отвлеченность и энтузиазм. Бурные всплески страсти прекрасно подкрепляются непреодолимым потоком слов и каденцией меры, мощно обозначающей душевные муки и раскаяние. В этом спектакле, не имеющем аналогов во всех смыслах этого слова, Катулл уже не тот легкий приятный поэт, который считал поцелуи своей любовницы и призывал амуров оплакивать ее воробья. Его идеи полны огня, а язык - дикости: Он излагает свои мысли с энергией, быстротой и энтузиазмом, настолько отличающимися от его обычного тона, да и от тона всех латинских поэтов, что это произведение было принято считать переводом с какого-то древнегреческого дифирамба, от которого веет страстью и поэтическим френзием. Использование длинных сложных эпитетов, которые постоянно повторяются в "Атисе", -

[pg 302]

"Ubi cerva sylvicultrix, ubi aper nemorivagus," --

также является сильным признаком подражания греческим дифирамбам; предполагалось, что такие звучные и новоизобретенные слова больше всего подходили для опьянения или религиозного [энтузиазма](#) [500](#). Анакреон в своей тринадцатой оде ссылается на причитания и припадки Атиса, как на хорошо известную поэтическую традицию:

"Ὁ μὲν καλὴν Κυβηβὴν

Τὸν ἡμιθηλὺν Ἄτιν

Ἐν ὕρεσιν βῶντα,

Λεγούσιν ἐκμανῆναι".

Атис, как явствует из поэмы Катулла, был прекрасным юношей, вероятно, греком, который, оставив дом и родителей, отплыл с несколькими спутниками во Фригию и, высадившись, поспешил в рощу, посвященную великой богине Кибеле.

"Adiitque opaca sylvis redimita loca Deæ,"

Там, пораженный суеверным чувством, он приготовился к служению этой богине; и, схватив музыкальные инструменты, используемые в ее поклонении, он увещевал своих спутников, последовавших его примеру, подняться в храм Кибелы. В этой части поэмы мы следуем за новым поклонником фригийской богини через все его дикие странствия по лесам и горам, пока, наконец, достигнув храма, Атис и его спутники не засыпают, измученные усталостью и душевным смятением. Успокоенный ночным отдыхом, Атис осознает всю бедственность своего положения и, пораженный ужасом перед своим необдуманном поступком, возвращается на берег моря. Там он, заливаясь слезами, окидывает взглядом океан, направляясь к дому, и, сравнивая свое прежнее счастье с нынешним жалким состоянием, издает жалобу, не имеющую себе равных по энергии и пафосу. Гиббон говорит о различных эмоциях, вызванных переходом Атиса от дикого энтузиазма к трезвой патетической жалобе на свою невосполнимую [потерю501](#); но на самом деле его жалоба не является трезвой патетикой, для которой галлиамбическая мера мало подходит: напротив, это самое пылкое выражение душевной агонии и горького сожаления в широком пространстве римской литературы:

[pg 303]

"Abero foro, palæstrâ, stadio et gymnasiis?

Miser, ah miser! querendum est etiam atque etiam, anime:

Ego puber, ego adolescens, ego ephebus, ego puer;

Ego gymnasii fui flos, ego eram decus olei;

Mihi januæ frequentes, mihi limina tepida,

Mihi floridis corollis redimita domus erat,

Linquendum ubi esset, orto mihi Sole, cubiculum.

Egone Deûm ministra et Cybeles famula ferar?

Ego Mænas, ego mei pars, ego vir sterilis ero?

Ego viridis algida Idæ nive amicta loca colam?

Ego vitam agam sub altis Phrygiæ columnibus,

Ubi cerva sylvicultrix, ubi aper nemorivagus?

Jam jam dolet quod egi, jam jamque pœnitet".

Досадно, что завершение этой великолепной постановки должно быть столь бессодержательным. Кибела, опасаясь отступничества и побега своего новоприобретенного избирателя, выпускает на волю льва, который загоняет его обратно в ее рощи, - "Ubi semper omne".

"Ubi semper omne vitæ spatium famula fuit".

Муретус попытался написать латинское галлиамбическое обращение к Вакху, подражая мерам, использованным в "Атисе" Катулла, и упорно старался придать своей поэме сходство с образцом, используя нелепые сложные эпитеты. Пинья, итальянский поэт, использовал подобные номера в латинской поэме, посвященной метаморфозам водной нимфы Питис, которая превратилась в ель за то, что бежала из объятий Борея. Во многих строках он во многом следует за Катуллом; но вряд ли кто-то из современных поэтов смог бы вызвать в его душе энтузиазм, необходимый для создания подобных произведений. Катулл, вероятно, так же мало верил в Атиса и Кибелу, как и Мурет, но он жил среди людей, которые верили в них; и хотя его мнение не могло быть подвержено влиянию, его воображение было окрашено в цвета эпохи.

Атис - название одной из трагических опер Квино, которая, как я полагаю, была самой популярной из его произведений, за исключением "Армиды"; но она имеет мало общего с классической историей об избирателе Кибелы. Французский Атис - пылкий и властный любовник, который сбегает с нимфой Сангаридой на крыльях Зефира, предоставленного Кибелой, которая сама была очарована юношей, в распоряжение Атиса. Сама по себе постановка кажется бедной (как она отличается от опер Метастазии!), но ее украшают великолепные декорации и музыка Луллия, адаптированная к хору фригийцев, и зефиров, и снов, и потоков, и корибантов.

64. Epithalamium Pelei et Thetidis. - Это самое длинное и наиболее тщательно продуманное произведение Катулла. В нем много точных описаний, а также патетических и [pg 304] страстных происшествий. Катулл был греческим ученым, и все его комментаторы, похоже, решили, что его лучшие стихи следует считать греческим изобретением. Я, однако, не верю, что весь этот эпифаламий был взят у какого-то одного поэта Греции, как "Кома Береники" - у Каллимаха; но автор, несомненно, многое позаимствовал у разных писателей этой страны. Гесиод написал "Эпифаламию", Ἐς Πηλεὰ καὶ Θέτιν⁵⁰², некоторые фрагменты которой были приведены Цетесом в его пролегоменах к "Кассандре" Ликофрона; судя по ним, она, похоже, подсказала несколько строк "Эпифаламией" Катулла. Однако украшение и правильность языка, а также обычная практика Катулла в других произведениях делают вероятным, что он в основном выбирал свои красоты у александрийских поэтов. Валькенар в своем издании "Феокрита" (1779) показал, что Идиллии Феокрита, особенно "Адонизусы", оказали большую услугу нашему латинскому поэту; а поздний немецкий комментатор указал более двадцати отрывков, в которых он не просто подражал, а фактически перевел Аполлония Родийского⁵⁰³.

Собственно, темой этой эпифаламьи являются празднества, устраиваемые в Фессалии в честь бракосочетания Пелея и Фетиды; но главным образом она занята длинным эпизодом, содержащим историю Ариадны. Он начинается с отплытия корабля "Арго" в знаменитую экспедицию, которая дала название этому судну. Нереиды были настолько поражены необычным зрелищем, что все они вышли из глубины; а Фетида, одна из них, влюбилась в Пелея, сопровождавшего экспедицию, и тот мгновенно воспылил ответной страстью. О том, как проходили ухаживания, мало что говорится, и поэт спешит перейти к подготовке к

бракосочетанию. По этому радостному случаю все жители Фессалии съезжаются в ее столицу Фарсалию. Все вещи в царском дворце великолепны, но поэт описывает главным образом страгулу, или покрывало, брачного ложа, на котором была изображена заключительная часть истории Тесея и Ариадны. Ариадна изображена стоящей на берегу моря, где ее бросил, засыпая, Тесей, и с неподвижным отчаянием взирающей на уплывающий парус своего неверного возлюбленного. Никогда не было более прекрасной картины полного душевного опустошения. Она не способна проявить бурные признаки горя: Она не била себя в грудь и не плакала; но диадема, сжимавшая ее локоны, легкая мантия, развевавшаяся вокруг ее фигуры, вуаль [pg 305] , прикрывавшая ее лоно, - все это было заброшено и упало к ее ногам, став предметом волн, разбивавшихся о берег, в то время как она сама, независимо и оцепенело глядя на свое ужасное положение, стояла, как неподвижная статуя вакханки...

"Saxea ut effigies Bacchantis prospicit Evoe;

Non flavo retinens subtilem vertice mitram,

Non contacta levi velatum pectus amictu,

Non tereti strophio luctantes vincta papillas;

Omnia quæ toto delapsa e corpore passim

Ipsius ante pedes fluctus salis alludebant."

Приведенный выше отрывок имитируется автором изящной поэмы "Цирис", которая приписывается Вергилию и не является недостойной его гения:

"Infelix virgo tota bacchatur in urbe:

Non styrace Idæo fragrantēs picta capillos,

Cognita non teneris pedibus Sicyonia servans,

Non niveo retinens baccata monilia collo."-v. 167.

Катулл, оставив Ариадну в вышеописанном положении, пересказывает события, благодаря которым она оказалась в этой мучительной ситуации. В нескольких превосходных строках он рассказывает о великодушном предприятии Тесея, его путешествии и прибытии на Крит: он дает нам картину юной невинности Ариадны, воспитанной в лоне своей матери, подобно марту, распускающемуся на одиноких берегах Евфрата, или цветку, распускающемуся от дыхания весны. Бой Тесея с Минотавром описан кратко и холодно. Очевидно, что поэт просто хотел поднять наше представление о доблести Тесея, чтобы придать интерес и достоинство страсти Ариадны и оправдать ее за то, что она пожертвовала ради ее удовлетворения всеми чувствами домашнего долга и привязанности. Уступив своему возлюбленному, она была покинута им в той безысходной ситуации, глубокое чувство которой превратило ее в подобие вакханки, изваянной из камня. Первые чувства ужаса и изумления лишили ее способности произносить слова, но в конце концов она разразилась восклицаниями против вероломства людей и нарушения ими клятв, которые

-- "Cuncta aerii discerpunt irrita venti.

Jam jam nulla viro juranti femina credat,

Nulla viri speret sermones esse fideles:

Qui, dum aliquid cupiens animus prægestit apisci,
Nil metuunt jurare, nihil promittere parcunt.
Sed simul ac cupidæ mentis satiata libido est,
Dicta nihil metuêre, nihil perjuria curant."

[pg 306].

Этот отрывок был явно подражаем Ариосто в его "Орландо".

"Donne, alcuna di voi mai più non sia
Che a parole d'amante abbia a dar fede.
L'amante per aver quel che desia,
Senza curar che Dio tutto ode e vede,
Avviluppa promesse, e giuramenti,
Che tutti spargon poi per l'aria i venti".

После таких общих размышлений Ариадна жалуется на жестокость и неблагодарность Тезея, которого она апострофирует.

"Quænam te genuit solâ sub rupe leæna?
Quod mare conceptum spumantibus expuit undis?
Quæ Syrtis, quæ Scylla, vorax quæ vasta Charybdis?".

Эти строки, по-видимому, были подсказаны обращением Патрокла к Ахиллу в начале шестнадцатой книги "Илиады".

"-- Ὡκ ἀρα σοὶ γέ πατήρ ἦν ἱ πποτα Πηλεὺς,
Ὡδὲ θετικὴ μητὴρ- γλαυκὴ δὲ σε τικτε Ἐλασσα,
Πέτραι δ' ἡλῖβατοι, ὅτι τοὶ νεὸς ἐστὶν ἀπηνής".

Катулл, вложив выражение этой идеи в уста принцессы, покинутой возлюбленным, стал своего рода Формулой для покинутых героинь у последующих поэтов. Так, Овидий, в восьмой книге своих "Метаморфоз", говорит

"Не генитрикс Европа tibi est, а негостеприимная Сиртис,
Armeniaë tigres, austroque agitata Charybdis;"

и таким образом Вергилий заставляет Дидо обратиться к Энею -

"Nec tibi Diva parens, generis nec Dardanus auctor,
Perfide, sed duris genuit te cautibus horrens
Caucasus, Hyrcanæque admôrunt ubera tigres."

Тассо, который был большим подражателем латинских поэтов, приписывает из уст Армиды аналогичную генеалогию Ринальду - "Nè te Sofia produsse

"Nè te Sofia produsse, e non sei nato
Dell' Azzio sangue tu. Te l'onda insana
Del mar produsse, e 'l Caucaso gelato,
E le mamme allattar de tigre Ircana".

Буало достаточно удачно спародировал эти родомонтаны в ранних изданиях "Лютрина"; но этот отрывок был опущен во всех последующих изданиях, начиная с издания 1683 года.

[pg 307]

"Non, ton père à Paris ne fut point boulanger,
Et tu n'es point du sang de Gervais, l'horloger;
Ta mère ne fut point la maîtresse d'une coche:
Caucase dans ses flancs te forma d'une roche,
Une tigresse affreuse en quelque antre écarté,
Te fit sucer son lait avec sa cruauté".

Я не думаю, что обстоятельства, в которых Армида изливает свои упреки, выбраны разумно. Ариадна Катутла высказывает свои претензии, когда ее предатель находится вне пределов слышимости, а Дидо, хотя и в его присутствии, но до его отъезда: Но Армида бежит следом и догоняет Ринальдо, в чем есть нечто унижительное. Однако она выражает больше нежности и любовной преданности во время своих поношений, чем любая из ее предшественниц.

"Struggi la fede nostra; anch'io t'affretto;
Che dico nostra? Ah non più mia: fedele
Sono a te solo, idolo mio crudele!"

Закончив свои жалобы на жестокость и неблагодарность Тесея, Ариадна выражает вполне естественное желание, чтобы корабль "Арго" никогда не достиг ее родных берегов: "Юпитер Всемогущий!

"Юпитер Всемогущий, утиньям не темпоре примо
Gnosia Cecropiæ tetigissent littora puppes".

Так, видимо, подражал Вергилий.

"Felix, heu nimium felix! si littora tantum
Nunquam Dardaniæ tetigissent nostra carinæ".

Но оба эти отрывка, вероятно, были первоначально взяты из начала "Медеи" Еврипида.

"Ἐθ' οφέλ' Ἀργούς μὴ διαπτασθαι σκαφος
Κολχῶν εἰς αἰὼν κυανέας συμπληγάδας".

Катулл продолжает гораздо более близкое подражание Еврипиду -

"Nunc quo me referam? quali spe perdita nitar?

An patris auxilium sperem, quemne ipsa reliqui?"

которая почти переведена из "Медеи".

"Nun ποί τραπῳμαί; πότєра πρὸς πατρός δόμου;

Ὡς σοί πρὸδουσα καί πατράν ἀφίκομην".

Горе и раскаяние Ариадны сменяются ощущением личной опасности и трудностей, и ее патетический [pg 308] солилоквииз заканчивается проклятиями в адрес виновника ее несчастий, на что она отвечает

"Annuit invicto cœlestûm numine rector;

Quo tunc et tellus, atque horrida contremuerunt

Æquora, concussitque micantia sidera mundus,"

образ, вероятно, заимствованный из знаменитого описания в Илиаде - Ἥκαί κυανέησιν, и т.д. Это обещание Юпитера было быстро выполнено, что выразилось в хорошо известной и несчастной судьбе Эгея, отца Тесея.

Естественно, мы должны сравнить с Катуллом усилия его соотечественников, особенно Овидия и Вергилия, в изображении мук покинутых нимф и принцесс. Оба эти поэта во многом заимствовали у своих предшественников. Овидий обращается к теме Ариадны не менее четырех раз. В "Послании Ариадны к Тесею" он, как и Катулл, изобразил ее расстроенную личность, чувство покинутости и воспоминания о благах, которыми она одарила Тесея: Но Послание - холодная постановка, главным образом потому, что ее горе не представлено перед нами сразу; она просто рассказывает, что плакала, вздыхала и бесновалась. Подробные детали, в которые она вдается, также не соответствуют ее пылкой страсти. Она слишком хорошо помнит каждую кучку песка, которая мешала ей идти, и колючки на вершине горы. Вернувшись из странствий, она обращается к своей кушетке, у которой просит совета, пока ее не одолевает страх перед дикими зверями и морскими чудовищами, верный каталог которых она представляет своему лжелюбовнику. Простые идеи Катулла нередко превращаются в уловки, а его естественные вспышки страсти - в придирки и искусственные замечания. В восьмой книге "Метаморфоз" меланхоличная часть истории Ариадны вспоминается только для того, чтобы представить превращение ее короны в звезду. В третьей книге "Фастов" она сожалеет о двойном предательстве Тесея и Вакха. Именно в первой книге "Искусства любви" Овидий ближе всего подходит к Катуллу, особенно в неожиданном контрасте между одиночеством и меланхолией Ариадны и весельем вакханок. Некоторые из подражаний Вергилия Катуллу уже были отмечены: Но часть жалобы Дидоны обращена к ее предателю и содержит горечь сарказма и красноречие упрека, которых не могли достичь ни Катулл, ни Овидий.

Покинутая Биреном Олимпия, о которой рассказывается в десятом канто "Орlando Фуриозо", имеет, по крайней мере в своих событиях, [pg 309] сильное сходство с поэмой Катулла. Бирено, герцог Зеландии, во время путешествия из Голландии в свою страну, заезжает во Фризия и, охваченный любовью к Олимпии, дочери короля, увозит ее с собой; но в ходе дальнейшего плавания он высаживается на необитаемом острове, и, пока Олимпия спит, оставляет ее и отплывает в ночной темноте. Олимпия просыпается и, оставшись одна,

спешит к берегу, а затем поднимается на скалу, откуда при свете луны видит уплывающий парус своего возлюбленного. Здесь, а затем и в палатке, она излагает свои мольбы о вероломстве Бирено. В деталях этой истории Ариосто в основном копирует Овидия; но он также воспользовался несколькими отрывками из Катулла. Как Ариосто в своей истории Олимпии в основном выбрал Овидия в качестве образца, так и Тассо в истории Армиды, похоже, в основном ориентировался на Вергилия и Катулла. Но Армида не похожа ни на Ариадну, обиженную и невинную деву, ни на величественную царицу, как Дидо, а на сладострастную и искусную волшебницу,

-- "Che nella doglia amara

Gia tutte non obblia l'arte e le frodi".

Уже упоминалось, что на одном отделении покрывала брачного ложа Пелея было изображено предательство Ариадны, а на другом - история Вакха и Ариадны. Вступление Вакха и его свиты завершает эпизод оживленной картиной и составляет приятный контраст с предшествующими ему меланхолическими сценами. В то же время поэт, деликатно прервавшись, даже не намекнув на готовность красавицы принять своего нового возлюбленного, оставляет в душе жалость, которую мы испытываем к ее оставленности.

65. Ad Ortalum. Это первая из элегий Катулла, и вообще самая ранняя из тех, что до сих пор появлялись на латинском языке. Изначально элегии писались греками чередующимися строками гекзаметра и пентаметра, "versibus impariter junctis". Эта мера, которая сначала использовалась для сожаления о несчастьях, особенно о потере друзей, вскоре стала использоваться для жалоб на неудачную любовь и, путем очень легкого перехода, для описания восторгов удовлетворенной страсти:

-- "Querimonia primùm,

Post etiam inclusa est voti sententia compos".

В таком состоянии дела обстояли в эпоху Мимнермуса, который был современником Солона и самым знаменитым элегическим [pg 310] поэтом греков. Поэтому с его времени каждое стихотворение в этой мере, независимо от темы, стало называться элегией. Смешанный вид стиха, однако, всегда считался необходимым, так что жалоба Биона на смерть Адониса или Мосха на потерю Биона вряд ли могут считаться таковыми, будучи написанными в другом виде меры. В строгом понимании этого термина, едва ли какая-либо греческая элегия дошла до нас целиком, за исключением, возможно, нескольких строк Каллимаха на смерть Гераклита.

Эту элегию Катулла можно рассматривать как своего рода вступление к той, что следует за ней. Хорталус, которому она адресована, попросил его перевести из Каллимаха поэму De Coma Berenices. Он извиняется за задержку в выполнении пожеланий своего друга, вызванную горем, которое он испытал из-за преждевременной смерти своего брата, по которому он разразился этим патетическим причитанием: - "Nunquam ego te

"Nunquam ego te, vitâ frater amabilior,

Aspiciam posthac; at certe semper amabo,

Semper mœsta tuâ carmina morte canam;

Qualia sub densis ramorum concinit umbris

Daulias, absumpti fata gemens ltyli".

Этот образ взят из 19-й книги "Одиссеи".

"Ὡ δ' ὅτε Πανδάρου κούρη, χλωρῆς ἀδῶν,

Καλὸν αἰδεῖσιν, ἔαρος νεὸν ἰσταμένοιο,

Δενδρεῶν ἐν πεταλοῖσιν καθεζομένη πυκνοῖσιν

Παῖδ' ὀλοφυρομένη Ἰτυλὸν φίλον,"

и это, в свою очередь, похоже, послужило основой для знаменитого сравнения Вергилия: - "Qualis populeâ mœe".

"Qualis populeâ mœrens Philomela sub umbrâ

Amissos queritur fœtus" и т. д.

У греков эту аналогию прекрасно варьировали и украшали [Мосх504](#) и Квинт [Калабер505](#), а у современных итальянцев - Петрарка в своем изысканном сонете на смерть Лауры: - "Qual Rossignuol che si si si".

"Qual Rossignuol che si soave piagne," &c.

и Нугериус в своей оде Ad Auroram,

"Nunc ab umbroso simul esculeto,

Daulias late queritur: querelas

Consonum circa nemus, et jocosa reddit imago."

[pg 311]

66. De Coma Berenices - поэма, упомянутая в первой элегии: она переведена с произведения Каллимаха, от которого сохранилось только два дистиха: один сохранился у схолиаста Теона на Арата, а другой - в схолии на Аполлония [Родиуса506](#).

Каллимах почитался всей античностью как лучший элегический поэт Греции или, по крайней мере, как следующий по достоинству после Мимнермуса. Он принадлежал к поэтической школе, которая процветала в Александрии со времен Птолемея Филадельфа до Птолемея Фискона и которая до сих пор проливает свет на династию Лагидов, несмотря на преступления и личные уродства, с которыми язвительно связывают их имена.

После раздела греческой империи между преемниками Александра город, которому он дал имя, стал столицей литературного мира; искусства и образование долгое время находились под защитой даже самых дегенеративных Птолемеев. Но школа, существовавшая в Александрии, сильно отличалась по вкусу и описанию от той, что процветала в Афинах в эпоху Перикла. В Египте греки стали более ученым и, возможно, более философским народом, чем они были в дни своей древней славы на родине; но они больше не были нацией, и вместе со свободой была утрачена вся сила их чувств и особый тон ума. Рабство и царская щедрость, с проникавшим в них духом лести, и даже огромная Александрийская библиотека были губительны для упругой и родной пружины поэтической фантазии. Египетский двор был переполнен людьми эрудиции, вместо тех гениальных людей, что заполнили театр и Агору в Афинах. Придворные литераторы, академики и библиотекари

Александрии были известны как критики, грамматики, географы и геометры. При них поэзия стала предметом изучения, а не оригинального гения или изобретения, и поэтому никогда не достигала своих высочайших высот. Хотя они не лишены изящества и грации, им не хватало той смелости, возвышенности и поэтического энтузиазма, которыми вдохновлялись барды греческих республик. Когда, подобно Аполлонию Родию, они пытались писать стихи высшего класса, то не поднимались выше элегантной посредственности; а когда достигали совершенства, как в случае с Феокритом, то в низших и более тонких отраслях искусства. Соответственно, эти эрудированные и витиеватые поэты в качестве предметов для своих муз выбирали в основном дидактические темы астрономии и физики или [pg 312] надежные традиции, почерпнутые из древних басен. Ликофрон погрузился в такое море баснословной учености, что стал почти неразборчив, и все они были отмечены пороками жеманства и неясности, в которые наиболее склонны впадать ученые поэты. Среди плеяды александрийских поэтов ни у одного не было столько недостатков и достоинств школы, к которой он принадлежал, как у Каллимаха. Он отличался глубоким знанием древних традиций Греции, поэтическим искусством и изящным стихосложением, но также был отмечен недостатком изобретательности и оригинального гения: - "Battiades semper toto".

"Battiades semper toto cantabitur orbe,

Quamvis ingenio non valet, arte [valet507](#)".

Поэма Катуллы имеет некоторые недостатки, которые можно справедливо отнести к его педантичной модели - некоторая неясность в дикции и показная эрудиция, характерная для произведений александрийских поэтов. Греческий оригинал, однако, утрачен, за исключением двух дистихов, поэтому невозможно провести точное сравнение; но латинский, по-видимому, значительно более диффузный, чем греческий. Один дистих, сохранившийся в "Схолии об Аполлонии", был расширен Катуллом до трех строк, а следующий, сохраненный Феоном, - до четырех:...

"Ἦε Κωνων μ' ἐβλεψεν ἐν ᾧερὶ τὸν Βερενίκης

Βοοτρύχον, ὃν κείνη πασὶν ἔθηκε Θεοῖς508 "

"Idem me ille Conon cœlesti lumine vidit

E Bereniceo vertice cæsariem,

Fulgentem clare; quam multis illa Deorum,

Lævia protendens brachia, pollicita est".

Здесь три слова τὸν Βερενίκης βοοτρύχον были расширены до "E Bereniceo vertice cæsariem fulgentem", а одно слово ἔθηκε образовало целую латинскую строку,

"Lævia protendens brachia, pollicita [est509](#)".

Латинская поэма, как и ее греческий оригинал, написана элегическим стихом, и предполагается, что ее произносит созвездие под названием Кома Береники. В ней рассказывается о том, как Береника, царица и сестра Птолемея (Эвргета), поклялась посвятить свой [pg 313] замок бессмертным, если ее муж вернется к ней, невредимый и успешный, из военного похода, в который он отправился против ассирийцев. Царь вернулся по ее желанию, а ее обритые локоны исчезли, и в одной из тех выдумок, которые может допустить только поэзия, предполагается, что Зефир, сын Авроры и брат Мемнона, вознес их на небо и бросил на колени Венере, которая запустила их в небо, и вскоре после этого они

были обнаружены среди созвездий Кононом, придворным астрономом. Чтобы проникнуться этой поэмой или проникнуться ее духом, мы должны читать ее, проникнувшись верованиями и нравами древних египтян. Локонам Береники можно было позволить говорить и желать, потому что они были превращены в звезды, которые, согласно древней философской системе, должны были обладать одушевленностью и разумом. Аналогичные почести воздавались короне Ариадны и кораблю Исиды, и вера в подобные превращения была, по крайней мере, народной или традиционной, что подходило для целей поэзии. Род египетских Птолемеев также вел свою родословную от Юпитера, что, несомненно, способствовало бы принятию локона Береники среди небесных шаров. Однако, надо признать, преклонение не могло быть более высоким; прекрасные локоны Береники, хотя и превращенные в звезды, представлены как сожалеющие о своем прежнем счастливом положении и предпочитающие украшать чело Береники, чтобы пылать ночью на небесах под шагами бессмертных или покоиться днем в лоне Тетис: - "Non his tam lætor".

"Non his tam lætor rebus, quam me abfore semper,

А передо мной dominæ vertice discrucior".

Но хотя поэма Каллимаха, возможно, была серьезно написана и серьезно читалась при дворе Птолемея, строки Катулла часто приближаются к чему-то вроде приятности или персифляции:

"Invita, O Regina, tuo de vertice cessi ...

Sed qui se ferro postulet esse parem?

Ille quoque eversus mons est, quem maximum in oris

Progenies Phthiæ clara supervehitur;

Quum Medi properare novum mare, quumque juvenus

Per medium classi barbara navit Athon.

Quid facient crines, quum ferro talia cedant?".

Эти строки кажутся чем-то вроде насмешки над героем и сильно напоминают "Изнасилование замка":

[pg 314]

"Сталь могла бы разрушить труды богов,

И разбить в пыль имперские башни Трои;

Сталь могла бы сбить с толку смертную гордыню,

И триумфальные арки разрушить до основания.

Что ж удивляться, прекрасная нимфа! Твои волосы должны почувствовать

Покоряющую силу несокрушимой стали?"

Кома Эрини" [Статья510](#) - поэма того же плана, что и "Кома Береники". Она написана в стиле достаточно изящного стихосложения; но то, что у Каллимаха является любезным, хотя, возможно, и довольно экстравагантным комплиментом, у Статия - подневольное и отвратительное восхваление отвратительного чудовища, порокам которого он так позорно

льстит. Антонио Себастьяни, латинский поэт современной Италии, подражает Катулле, воспевая замки принцессы Сан-Северино. Красота и добродетели его героини вызвали восхищение земли и любовь богов, а вместе с ними и ревность богинь. Под их влиянием болезнь, вызванная из Стикса, угрожает жизни принцессы и приводит к потере ее волос. Боги, возмущенные этим подлым заговором, поручают Ириде поднять упавшие локоны на небо и вернуть принцессе, вместе со здоровьем, ее былую свежесть и красоту.

68. Ad Manlium. Основной темой этой элегии является история Лаодамии: лучшими частями, однако, являются те строки, в которых поэт оплакивает своего брата, которые являются поистине элегическими -

"Tu, mea, tu moriens, fregisti commoda, frater;

Tecum unà tota est nostra sepulta domus;

Omnia tecum unà perierunt gaudia nostra,

Quæ tuus in vita dulcis alebat amor:

Quojus ego interitu totâ de mente fugavi

Hæc studia, atque omnes delicias animi".

Похоже, Катулл испытывал искреннюю привязанность к своему брату и глубоко сожалел о его утрате; поэтому он обычно хорошо пишет, когда затрагивает эту нежную тему. Действительно, единственная оставшаяся элегия Катулла, достойная упоминания, называется "Inferiæ ad Fratris Tumulum", которая является еще одной прекрасной и нежной данью памяти этого любимого юноши. Вульпий в своем комментарии к Катулле утверждал, что его брат умер, когда сопровождал его в экспедиции с Меммием в Вифинию. Это, однако, опровергает Гингенз, который цитирует две строки из Inferiæ.

"Multas per gentes, et multa per æquora vectus,

Adveni has miseras, frater, ad inferias,"

[pg 315]

, чтобы показать, что поэт находился на расстоянии во время смерти своего брата и проведения похоронных обрядов. Возможно, однако, что эти строки относятся к какому-то последующему паломничеству к его могиле, или, что наиболее вероятно, его брат мог умереть в Трое, в то время как Катулл находился в Вифинии.

Ни одно из оставшихся стихотворений Катулла, хотя и написано элегическим стихом, совсем не относится к тому описанию, которое мы сейчас называем элегией. Их обычно называют эпиграммами, и они содержат самые яростные упреки в адрес живых персонажей за пороки, которым они предавались, и самую безудержную сатиру на их личные уродства; но лишь немногие из них являются эпиграммами в современном понимании этого слова. Эпиграмма, как известно, первоначально была тем, что мы сейчас называем приемом или надписью, и этот термин остался, хотя сам предмет [изменился](#)⁵¹¹. Греческая антология, состоящая из стихов, выражающих простую мысль - чувство, сожаление или пожелание, без смысла или двойного значения, была составлена Мелеагром еще до Катулла, и поэтому у него была возможность подражать стилю греческих эпиграмм и иногда заимствовать их выражения, хотя обычно в применении к некоторым из своих врагов в Риме, которых он хотел выставить на посмешище или ненависть своих соотечественников. Большинство этих стихотворений

были вызваны реальными событиями и выражают, без маскировки, его подлинные чувства в то время: Его презрение, неприязнь и негодование - все это выплеснулось в поэзии. Об обстоятельствах его жизни, истории его вражды или дружбы известно так мало, что некоторые из легких произведений Катулла почти невразумительны, другие кажутся плоскими и неясными; и ни в одном из них мы не можем в полной мере насладиться красотой выражения или аллюзии.

Эти эпиграммы Катулла в основном любопытны и ценны, если рассматривать их как случайные или современные произведения, которые рисуют нравы, а также передают тон мыслей и чувств, которые в то время преобладали в модном обществе Рима. Главное, что привлекает наше внимание, - это грубая личная инвектива и непристойность этих сочинений, столь чуждых всему, что можно было бы терпеть в современности. Искусство делать так, чтобы другие были довольны собой, а следовательно, и нами, практика скрывать свои чувства, сначала в угоду, а потом по привычке, - обычай если не льстить врагам, то хотя бы встречаться с теми, кто нам не нравится, не понося их, были талантами, неизвестными в древней [pg 316] республике Рим. Свобода того времени сопровождалась откровенностью и искренностью языка, которые мы бы сочли грубостью. Даже лучшие друзья нападали друг на друга в сенате и различных судебных инстанциях в самых грубых и безмерных выражениях. Филипп Македонский в дружеской беседе с римским полководцем Фламинием, который считался самым вежливым человеком своего времени, извинился за то, что не дал немедленного ответа на какое-то предложение, которое ему сделали, на том основании, что никого из друзей, с которыми он имел привычку советоваться, не было под рукой, когда он его получил; на что Фламиний ответил, что причина отсутствия у него друзей в том, что он их всех убил. Во времена Катулла дела обстояли немногим лучше. Во времена его расцвета все было подчинено политическому продвижению; и то, что мы должны считать самыми необъяснимыми проступками, забывалось или, по крайней мере, прощалось, как только того требовали интересы честолюбия. Соответственно, никто, кажется, не осуждал горькие инвективы Катулла; и никто из его современников не был удивлен или шокирован той необузданной свободой, с которой он поносил своих врагов. Считалось, что он просто пользуется привилегией, которой вправе воспользоваться каждый. В его времена насмешки и издевательства чаще были направлены на злобу, чем на остроумие: Но римляне не считали неприличными выражения, выражавшие крайнюю степень горечи частной или политической вражды, а избыток злобы воспринимали как достаточную компенсацию за недостаток живости или юмора. Так же мало римлян оскорбляли непристойные образы и выражения, которые так часто использовал Катулл. Они еще не были запрещены в разговорах лучших компаний. "Среди древних, - пишет Порсон в своей рецензии на "Аристофана" [Брунка512](#), - в моде была простая речь; не было и той церемонной деликатности, которая приучила людей оскорблять друг друга с предельной вежливостью и выражать самые непристойные мысли самым скромным языком. У древних этого было мало: Они привыкли называть лопату, лопатой и давать всему свое имя. Есть другой вид непристойности, бесконечно более опасный, который развращает сердце, не оскорбляя слуха". Поэтому муза легкой поэзии и не думала прибегать к иносказаниям и предложениям современности. Не пострадала репутация Катулла, как автора или модного человека, и от примесей, которыми были отравлены его стихи [pg 317] . Все это было бы менее примечательно в первую эпоху римской литературы, поскольку бестактность выражения характерна для ранней поэзии почти всех народов. Французские эпиграммы Регье и его современников Мотена и Бертелло почти так же грубы, как и эпиграммы Катулла; но к концу Римской республики литература была далеко продвинута; и если верно, что по мере развращения нации ее язык становится чище, то слова и выражения римлян в эти последние дни свободы должны были быть достаточно целомудренными. Непристойности Катулла,

однако, следует признать, чаще являются предметом сатиры, чем излияниями сладострастного воображения. Его язвительный рассказ о распутстве Лесбии более нечист, чем картины его наслаждения ее любовью.

Ни одна тема, связанная с творчеством Катулла, не является более любопытной, чем различные чувства, которые, как мы видели, он выражает по отношению к этой женщине. Его душевный конфликт вдохнул в его поэзию все многообразие страстей. Мы видим, как он то пленяется любовью, то порицает и презирает ее, как погруженную в самую низкую пучину позора, и все же, при таком полном знании о ее покинутом характере, ее прихоти сохраняют неослабевающую власть над его привязанностями. "В одно время, - говорит поздний переводчик Катулла, - мы видим, как он то горько порицает Лесбию за ее распущенность, то прощается с ней навсегда; то умоляет богов разрешить отлучить ее; то слабо признается в полном бессилии духа и покорности безнадежному рабству; затем, в послании к Манлию, убеждая себя разумом и примером в довольном согласии с ее ложью, и, наконец, с готовностью и надеждой принимая предложенный ею обет постоянства. Ничто не может быть более искренним, чем восторг, с которым он изображает свое счастье в часы ее привязанности; ни мрачное отчаяние, которым он переполнен, когда считает себя решившимся покинуть ее навсегда". И все это он написал и распространил о римской даме, принадлежавшей, как полагают, к одной из первых и самых могущественных семей государства!

Лесбия, как уже упоминалось ранее, по общему мнению, является Клодией, сестрой буйного Клодия; но было много дискуссий и споров относительно личности других лиц, против которых направлены эпиграммы. Юст [Липсий513](#) написал диссертацию о Веттии и Коминии. Первого он считает человеком, упомянутым в "Письмах Цицерона к Аттику" и [pg 318] Суетония, как подкупленного Сезаром, чтобы позволить схватить себя с оружием при себе и признаться, что он был нанят вождями сената для убийства Помпея - устройство, задуманное Сезаром, чтобы рассорить Помпея и сенат. Коминий был обвинителем по профессии и выдвинул импичмент К. Корнелию, которого защищал [Цицерон514](#). Липсий считает Алфена Помпеем и полагает, что эпиграмма, направленная против него, якобы написана от лица Цицерона. Он считает, что поэт не осмелился упомянуть имя Помпея и поэтому назвал его вымышленным; но эпиграммы на Юлия Цезаря доказывают, что Катулл не был ни столь щепетилен, ни робок. Однако наибольшее количество и самые резкие эпиграммы направлены на Геллия, его успешного соперника в любви к Лесбии.

-- "Quem Lesbia malit,

Quam te cum totâ gente, Catulle, tuâ".

Во времена Катулла в Риме было два человека с таким именем - дядя и племянник. Первый был отъявленным распутником, промотавшим свое состояние, а затем возглавлявшим толпы на Форуме по [найму515](#). Племянник был столь же беспутным. После смерти Цезаря он организовал заговор с целью убийства Кассия в рядах его армии и, будучи помилованным, перешел на сторону Антония. Одно из различных преступлений, в которых его подозревали, позволяет назвать его тем самым Геллием, которого заклеил наш поэт и чьи пороки были столь велики.

-- "Quantum non ultima Tethys,

Non genitor nympharum abluit Oceanus".

Эта идея, кстати, о преступлениях такого багрового цвета, что их не может смыть широкий мир вод, по-видимому, первоначально была заимствована из некоторых стихов хора в "Хеофоре" Эсхила.

-- "ποροι τε παντες εκ μιας οδου

βαινοντες τον χαϊρομυσου

φονον καθαιροντες ι ουσαν ατην".

Великий преемник Эсхила выразил ту же мысль другим языком в "Œdipus Tyrannus".

"Οψαι γαρ ουτ' αν Ιστρον ουτε Φασιν αν

Νιψαι καθαρμω τηνδε στεγην, οσα

Κευθει."

[pg 319].

Сенека, подражая Катулле, в своем "Геракле Фьуренсе" говорит.

-- "Arctoum licet

Mæotis in me gelida transfundat mare,

Et tota Thetis per meas currat manus,

Hærebit altum facinus." --

Эта идея удивительно похожа на известный отрывок из "Макбета":

"Смоет ли океан Нептуна эту кровь

С моей руки?" --

Много споров ведется относительно сравнительных достоинств эпиграмматических произведений Катулла и Марциала, который придал латинской эпиграмме остроту и стремился удивить, завершая обычную мысль каким-нибудь словом или выражением, образующим точку. Из трех великих триумвиров латинской литературы, Иосифа Скалигера, Липсия и Муретуса, последний считает Катулла намного выше его преемника, как остроумие джентльмена выше остроумия насмешника и шута, а два первых отдают пальму первенства Марциалу. Их соответствующие достоинства очень хорошо суммированы Вавассором: "Catullum quidem, puro ac simplici candore, et nativa quadam, minimeque adscita, excellere venustate formæ, quæ accedat quam proxime ad Græcos. Martialem acumine, quod proprium Latinorum, et peculiare tunc fieri cœpit, valere; adeoque Catullum toto corpore epigrammatis esse conspicuum, Martialem clausula præcipue, atque ultimo fine, in quo relinquat, cum delectatione, aculeum [spectari](#)⁵¹⁶."

Думаю, нет сомнений, что как эпиграмматист Марциал бесконечно превосходит Катулла; но слава Катулла зиждется не на его эпиграммах: Своей славой он обязан примерно дюжине произведений, в которых каждое слово, как нота музыки, трепещет на струнах сердца. Именно этот ловкий отбор наиболее подходящих и мелодичных выражений, которые, кажется, льются из сердца без изучения или предварительного обдумывания, сделал его самым изящным из поэтов:--...

-- "Ce naïf agrement,

Ce ton de cœur, ce negligé charmant,

Qui le rendit le poète des [Graces517](#)".

Немногие поэты, кроме того, проявляли больше свежести в своих концепциях, больше правды и естественности в обрисовке любовной страсти, больше искренней нежности в горе и [pg 320] никто, конечно, никогда не обладал более счастливым искусством приукрашивать тривиальные происшествия тем, как он к ним относился. Действительно, самые изысканные из его произведений, с точки зрения изящества и деликатности, - это те, которые были вызваны самыми незначительными поводами; в то же время его "Эпиталамия" о Пелее и Фетиде доказывает, что он ни в коем случае не был лишен той теплоты воображения, энергии мысли и возвышенности концепции, которые составляют атрибуты совершенства у тех бардов, которые ступают по высшим тропам Парнаса. Катулл пользуется большой популярностью у всех ранних критиков и комментаторов XVI века. Один только старший Скалигер вынес ему суровый и незаслуженный приговор: "Catullo, - говорит он, - docti nomen quare sit ab antiquis attributum, neque apud alios comperi, neque dum in mentem venit mihi. Nihil enim non vulgare est in ejus libris: ejus autem syllabæ cū duræ sint, tum ipse non raro durus; aliquando vero adeo mollis, ut fluat, neque consistat. Multa impudica, quorum pudet-multa languida, quorum miseret-multa coacta, quorum [piget518](#)." В заключение читатель, возможно, захочет услышать мнение чистого и святого Фенелона об этом непристойном язычнике: "Catulle, которого нельзя называть иначе, как ужаснувшись его непристойности, находится в стороне от совершенства, чтобы придать ему простоту страсти...

'Odi et amo: quare id faciam fortasse requiris.

Nescio; sed fieri sentio, et excrucior.

Как Овидий и Марциал, с их гениальными и прекрасными чертами, небрежно относятся к этим словам, или их сердце говорит только в состоянии отчаяния".

Различные виды поэзии, которые Катулл, хотя и не был их изобретателем, впервые ввел в Риме, были культивированы и доведены до высокого совершенства его соотечественниками. Гораций последовал за ним и превзошел его в лирических композициях. Элегическая мера была с успехом принята Овидием, Тибуллом и Проперцием и применена ими для выражения любовных чувств, которые, если и не достигли утонченности или чистой преданности средних [веков519](#), были менее грубыми, чем у Катулла.

[pg 321]

В своих эпиграмматических сочинениях Катулла подражали несколько его современников, большинство из которых также входили в число его друзей. Их произведения, однако, почти полностью исчезли. Квинт Лутаций Катул, которого Цицерон восхваляет как оратора и [историка520](#), оставил две эпиграммы - одну, Ad Theotimum, переведенную из Каллимаха, где имя Theotimus просто заменено на Cephissus, и другую, Ad Roscium Puerum, адресованную знаменитому актеру в юности и процитированную Цицероном в его трактате De Naturâ Deorum521.

"Constiteram, exorientem Auroram forte salutans;

Cum subito a lævâ Roscius exoritur.

Pace mihi liceat, Coelestes, dicere vestrâ;

Mortalis visus pulchrior esse [deo522](#)".

Эта эпиграмма стала темой и предметом поэтического состязания среди французских beaux esprits XVII века, которые соревновались друг с другом в сонетах и мадригалах под названием La Belle Matineuse, написанных в подражание вышеприведенным стихам. Достаточно привести один из них в качестве примера.

LA BELLE MATINEUSE.

"Le silence régnait sur la terre et sur l'onde,

L'air devenait serein, et l'Olympe vermeil,

Et l'amoureux Zephyr affranchi du sommeil

Ressuscitait les fleurs d'une haleine féconde.

L'Aurore déployait l'or de sa tresse blonde,

Et semait de rubis le chemin du soleil.

В конце концов, Дьё отправился на поиски своего великого аппарата,

Qu'il fût jamais venus pour éclairer le monde.

Когда юный Филис в ярости,

В своем дворце, более ясном, чем Восток,

Взрастите свет, который будет более живым и более прекрасным.

Священное пламя дня, не будьте жалкими;

Vous parûtes alors aussi peu devant elle,

как и в течение ночи, когда вы были в восторге от нее".

Из обширного собрания итальянских сонетов на ту же тему я выбрал один, написанный Аннибалом Каро, знаменитым переводчиком Вергилия.

[pg 322]

"Eran l'aer tranquillo, e l'onde chiare,

Sospirava Favonio, e fuggia Clori,

L'alma Ciprigna innanzi ai primi albori

Ridendo empia d'amor la terra e 'l mare.

"La rugiadosa Aurora in ciel più rare

Facea le stelle; e di più bei colori

Sparsa le nubi, e i monti; uscìa già fuori

Febo, qual più lucente in Delfo appare.

"Quando altra Aurora un più vezzoso ostello

Aperse, e lampeggiò sereno, e puro
Il Sol, che sol m'abbaglia, e mi disface.
"Volsimi, e 'n contro a lei mi parve oscuro,
(Santi lumi del ciel, con vostra pace)
L'Oriente, che dianzi era sì bello".

Лициний Кальв был в равной степени выдающимся оратором и поэтом. В первом качестве он с отличием упоминается Цицероном; но, вероятно, именно его поэтические таланты обеспечили ему дружбу Катулла, который адресовал ему две оды, в которых он поминается как восхитительный собеседник, от общества которого он едва ли мог воздержаться. Кальв был неистово влюблен в девушку по имени Квинтилия, раннюю смерть которой он оплакивал в ряде стихов, ни один из которых до нас не дошел. Сохранились лишь эпиграмма на Помпея, сатирически описывающая его практику чесать голову одним пальцем, и фрагмент другой эпиграммы на Юлия [Сезара523](#). Сарказм, содержащийся в ней, не был бы простителен в нынешнюю эпоху; но диктатор, узнав, что Кальв раскаялся в своей жестокости и желает примирения, направил ему письмо с заверениями в неизменной [дружбе524](#). Сохранившиеся фрагменты его эпиграмм не позволяют нам судить о его поэтических достоинствах. Овидий причисляет его к развратным [писателям525](#); но в целом он упоминается вместе с Катуллом, что свидетельствует о том, что он не считался сильно уступающим своему другу.

"Nil præter Calvum et doctus cantare Catullum".

Плиний в одном из своих писем, говоря о своем друге Помпее Сатурнии, упоминает, что тот сочинил несколько поэтических произведений в манере Кальва и [Катулла526](#); а Авгурин, которого цитирует Плиний в другом из своих посланий, говорит,

[pg 323]

"Canto carmina versibus minutis
His olim quibus et meus Catullus,
Et Calvus -- "[527](#)

ВАЛЕРИЙ ЭДИТУС,

О Валерии Эдитусе, другом авторе эпиграмм и амурных стихов во времена Катулла, известно немного; но следующие его строки, обращенные к рабу, несущему перед собой факел в дом своей госпожи, были процитированы Аулуsom Геллием

"Quid faculam præfers, Phileros, qua nil opu' nobis?

Ibimus, hoc lucet pectore flamma satis.

Istam nam potis est vis sæva extinguere venti,

Aut imber cœlo candidus præcipitans:

At contra, hunc ignem Veneris, nisi si Venus ipsa,

Nulla 'st quæ possit vis alia [opprimere](#)⁵²⁸."

Аулус Геллий также сохранил следующие стихи Порция Лициния.

"Custodes ovium, teneræque propaginis agnûm,

Quæris ignem? Ite huc: quæritis? ignis homo est.

Si digito attigero, incendam silvam simul omnem,

Omne pecus: flamma 'st omnia quæ [video](#)⁵²⁹".

В период, когда произведения Лукреция и Катулла довели латинский язык до такого совершенства, драма, которую мы видели столь высоко вознесенной во времена Сципионов, погрузилась в состояние сравнительной деградации. Национальные обстоятельства и нравы никогда не благоприятствовали прогрессу драматического искусства в Риме; но после завоевания Карфагена увеличивающиеся размеры и великолепие римских театров, некоторые из которых вмещали не менее 60 000 человек, требовали великолепных зрелищ или экстравагантной буффонады, чтобы привлечь внимание переполненного и часто бурного собрания.

Поэтому за долгий период, прошедший с окончания [pg 324] Пунических войн до эпохи Августа, едва ли появился хоть один преемник Плавта или Пакувия. О том, что произведения древних трагических или комических писателей все еще продолжали время от времени представляться, свидетельствует огромное богатство, накопленное во времена Цицерона Исопом и Росцием, которые, насколько нам известно, никогда не снисходили до того, чтобы появиться, кроме как в обычной драме; но новая трагедия или комедия выходила редко. Этот недостаток в фонде развлечений и новизны в провинции законной драмы восполнили мимы, которые теперь вошли в моду в Риме.

Несмотря на сходство с ними по названию, латинские мимы существенно отличались от греческих Μῖμοι, от которых они получили свое название. Греческие мимы, главным автором которых был Софрон Сиракузский, представляли собой одно приключение, взятое из обычной жизни, и выставляли персонажей без грубой карикатуры или буффонады.

Пятнадцатая идиллия Феокрита, как говорят, написана в манере греческих [минов](#)⁵³⁰; судя по ней, это были не столько действия, сколько разговоры о каком-то действии, которое, как предполагалось, происходило в то время, и на которое указывал один собеседник другому, или имитация этого действия, откуда и произошло их название. Они напоминали отдельные или несвязанные сцены комедии и требовали не больше жестикуляции или мимического искусства, чем во всех драматических представлениях. С другой стороны, мимические жесты всех видов, кроме танцев, были обязательны для римских мимов, как и демонстрация гротескных персонажей, которые часто не имели прототипов в реальной жизни. Мимы римлян, опять же, отличались от пантомимы тем, что в первой большинство жестов сопровождалось декламацией, тогда как пантомимические представления, доведенные до такого совершенства Пиладом и Батилием, были балетами, часто серьезными, и никогда - смехотворными или гротескными, в которых все выражалось немойм шоу, и в которых танцы составляли столь значительную часть развлечений, что исполнители танцевали поэму, хор или целую драму (Canticum saltabant.)

Отличить мимов от ателлановых фабул гораздо сложнее, чем от пантомим или греческих мимов; и действительно, их часто [путали](#)⁵³¹. Однако, похоже, что персонажи,

представленные в драмах Ателлан, были в основном провинциалами, в то время как персонажи, представленные в [pg 325] мимах, были низшим классом граждан Рима. Античные жесты также чаще использовались в мимах, чем в баснях Ателлана, и они были более непристойными и смехотворными: "Toti," говорит Воссий, "erant ridiculi." Ателланы, хотя и полны веселья, всегда были сдержаны древнеитальянской суровостью и состояли из более либерального и вежливого юмора, чем мимы. В этом отношении Цицерон противопоставляет мимы и ателланские басни в письме к Папирию Петию, где он говорит, что широкие шутки, которым предавался его корреспондент сразу после цитирования трагедии Сенеки, напоминают ему современный метод введения в конце таких серьезных драматических произведений шутовства мимов, вместо более тонкого юмора старых ателланских [фарсов](#)⁵³².

Мимы (которые вместе с баснями Ателлана, обычными трагедиями и комедиями составляют четыре великие ветви римской драмы) были представлены актерами, которые иногда носили маски, но чаще их лица были испачканы, как у наших клоунов или конных бандитов. Всегда был один главный актер, на которого в основном и сыпались шутки и насмешки. Вторые, или второстепенные, роли были полностью подчинены ролям первого исполнителя: Они вводились лишь для того, чтобы выгодно оттенять его, имитировать его действия и подхватывать его слова.

"Sic iterat voces, et verba cadentia tollit;

Ut puerum sævo credas dictata magistro

Reddere, vel partes mimum tractare secundas".

Некоторые авторы предполагают, что мим был своего рода монодрамой, и что вторые части, о которых говорит Гораций, означали часть актера, который [жестикулировал](#)⁵³³, в то время как другой декламировал, или часть [декламатора](#)⁵³⁴. Однако из контекста строк совершенно очевидно, что Гораций имеет в виду низших персонажей [мима](#)⁵³⁵. Я не сомневаюсь, что главный исполнитель принимал на себя более одного персонажа в ходе [пьесы](#)⁵³⁶, как это делал восхитительный Крихтон при [мантуанском дворе](#)⁵³⁷; но в миме были и подчиненные роли - дурак или паразит, который помогал исполнять шутки или трюки своего главного: "C. Volumnius," говорит Фест, "qui [pg 326] ad tibicinem saltârit, secundarum partium fuerit, qui, fere omnibus Mimis, parasitus [inducatur](#)⁵³⁸;" и с той же целью Petronius Arbiter,-.

"Grex agit in scenâ Mimum-Pater ille vocatur,

Filius hic, nomen Divitis ille [tenet](#)⁵³⁹".

Представление пантомимы начиналось с появления главного актера, который объяснял ее сюжет в своеобразном прологе, чтобы зрители могли полностью понять то, что было несовершенно представлено словами или жестами. Этот прологатор, как правило, являлся автором эскиза пьесы, но актеры не ограничивались только его набросками. С одной стороны, удел мимического актера был выше, чем у обычного комедианта. Он был вынужден полагаться не столько на память, сколько на выдумку, и облекать в экстемпоральные излияния свои собственные грубые наброски драматических сцен, которые были всем, что представлял ему автор. Исполнители мимов, однако, слишком часто давали волю не только естественному, непредусмотренному веселью, но и пускались во всевозможные экстравагантные и непристойные действия. Выписанная роль была написана ямбическим стихом, но современный диалог, заполнявший сцену, был написан в прозе или в самых

грубых видах стихосложения. На протяжении всей выставки недостаток изысканности и драматического интереса восполнялся совершенством мимической партии и забавным подражанием особенностям или личным привычкам различных слоев общества. Исполнители редко стремились дать разумное завершение своей экстравагантной интриге. Иногда, не сумев выпутаться из неловкого положения, в которое они поставили друг друга, они одновременно бросались со сцены, и представление [заканчивалось](#)⁵⁴⁰.

В качестве персонажей выступали отбросы народных масс - куртезаны, воры и пьяницы. Саннио, или Зануда, был, по-видимому, общим для мимов и ателланских драм. Он вызывал смех, высовывая язык и делая пальцами на голове ослиные уши. Был также Панникул, который появлялся в праздничном наряде, с обритой головой, притворялся глупым или безрассудным и позволял наносить себе удары без [pg 327] причины или умеренности. О том, что женщины исполняли роли в этих драмах и часто были любимыми любовницами великих людей, свидетельствует отрывок из "Сатир" Горация, где упоминается женщина-мим по имени Ориго, на которую богатый римлянин расточил свое отцовское [наследство](#)⁵⁴¹. Корнелий Галл написал четыре книги элегий в честь мима по имени Цитерис, который, как сообщает нам Аврелий Виктор, был также любим Антонием и Брутом: "Цитеридам Мимам, с Антонио и Галло, любил Брут". Из отрывка из Валерия Максима следует, что эти Мимы часто должны были раздеваться донага в присутствии [зрителей](#)⁵⁴².

Как и следовало ожидать от представленных персонажей, мимы использовались для изображения самых низких глупостей и разврата вульгарных людей. "Argumenta", - говорит Валерий Максим, - "majore ex parte, stuprorum continent actus". О том, что их в значительной степени занимали уловки, которые жены разыгрывали со своими мужьями (вероятно, в стиле тех, о которых рассказывают итальянские романисты), мы узнаем от Овидия, который, жалуясь в своей "Тристии" на незаслуженное осуждение за свободу своих стихов, спрашивает.

"Quid si scripsissem Mimos obscœna jocantes?

Qui semper juncti crimen amoris habent;

In quibus assidue cultus procedit adulter,

Verbaque dat stulto callida nupta [viro](#)⁵⁴³".

Из другого отрывка Овидия мы узнаем, что это были самые популярные темы.

"Cumque fefellit amans aliquâ novitate maritum,

Plauditur, et magno palma favore datur".

Тот же поэт в другом месте называет мимов "подражателями Мимоса", а Диомед определяет их как "проповеди, мотивы, без почтения, велеречивые подражания, это то, что высмеивает".

Изначально мимы представлялись как своего рода послесловие или интерлюдия к обычным драмам и были призваны заполнить пробел, образовавшийся из-за отсутствия хора. Но впоследствии они стали отдельным и модным развлечением публики, которое в значительной степени вытеснило все остальные драматические зрелища. Силла (в котором мрачный нрав тирана скрашивали таланты мимика и остроумия) так любил мимов, что отдал [pg 328] их актерам много акров общественной [земли](#)⁵⁴⁴; и мы скоро увидим, какое большое значение придавал Юлий Сезар этому виду зрелищ. На первый взгляд кажется любопытным, что римляне - самая серьезная, солидная и достойная нация на земле, gens togata и domini

rerum - были так равнодушно к показу развратной буффонады на сцене. Но, возможно, когда люди хотят развлечься, они выбирают то, что наиболее отличается от их обычного нрава и привычек, как наиболее способное их развлечь. "Странно, - пишет Исаак Бей, рассказывая о своих приключениях во Франции, - мой бедный турецкий мозг был озадачен, узнав о любимом развлечении народа, считавшегося самым веселым в мире. Оно заключалось в том, что трагедии назывались трагедиями, единственная цель которых - заставить вас плакать. Если спектакль вызовет хоть одну улыбку, автору [конец545](#)".

Популярность и частое повторение мимов постепенно очистили их грубость, и их авторы, в конце концов, не довольствовались лишь славой развлекать римское население рибаллами. Они поднимали свои притязания выше; и, хотя иногда они пользовались разнузданной свободой, которой этот вид драмы давал неограниченную индულгенцию, они перемежали самые поразительные истины и прекрасные моральные максимы в этих смехотворных и непристойных фарсах. Об этом свидетельствуют мимы Децима Лаберия и Публия Сира, которые процветали во времена диктатуры Юлия Цезаря.

ЛАБЕРИЙ.

В более ранние периоды, как уже упоминалось, писатель также был главным представителем мима. Лаберий, однако, изначально был не актером, а римским рыцарем из уважаемой семьи и с хорошим характером, который время от времени развлекался сочинением этих фарсовых постановок. В конце концов Юлий Цезарь попросил его выйти на сцену, когда ему исполнилось шестьдесят лет, и исполнить мимы, которые он набросал или [написал546](#). Зная, что уговоры вечного диктатора почти равносильны приказам, он неохотно подчинился; но в прологе к первой пьесе, которую он исполнил, он горько жаловался зрителям на унижение, которому его подвергли...

[pg 329]

"Ego, bis trecenis annis actis, sine notâ,

Eques Romanus lare egressus meo,

Domum revertar Mimus. Nimirum hoc die

Uno plus vixi mihi, quàm vivendum fuit.

Fortuna, immoderata in bono æque atque in malo,

Si tibi erat libitum, literarum laudibus

Floris cacumen nostræ famæ frangere,

Cur cum vigebam membris præ viridantibus,

Satisfacere populo, et tali cum poteram viro,

Non flexibilem me concurvâsti ut caperes?

Nunc me quo dejicis? quid ad scenam affero,

Decorem formæ, an dignitatem corporis?

Animi virtutem, an vocis jucundæ sonum?

Ut hederæ serpens vires arboreas necat;

Ita me vetustas amplexu annorum [enecat547](#)".

Весь пролог, состоящий из двадцати девяти строк, сохраненных Макробием, написан в прекрасной поэтической манере и со всем высоким духом римского гражданина. В каждом стихе он дышит самыми горькими и возмущенными чувствами уязвленной гордости и возвышает наше мнение о человеке, который, поддавшись непреодолимой силе, сохранил свое достоинство, исполняя роль, которую презирал. Трудно представить, как в таком состоянии духа он мог принять на себя веселье и безудержную радость мима, и как римский народ мог наслаждаться столь мучительным зрелищем. Тем не менее, говорят, что он изображал притворство с неподражаемой грацией и духом. Но во время представления он не мог удержаться от выражения сильных чувств свободы и отвращения к тирании. В одной из сцен он изображал сирийского раба и, спасаясь от ударов плети своего хозяина, восклицал,

"Porro, Quirites, libertatem perdidimus;"

и вскоре после этого добавил,

[pg 330]

"Necesse est multos timeat, quem multi timent,"

на что вся публика обратила свои взоры к присутствовавшему в театре [Сезарю548](#).

Не только для того, чтобы развлечь народ, который был бы не менее забавен, чем представление любого другого актера, и не для того, чтобы ранить личные чувства Лаберия, Цезарь заставил его выйти на сцену. Его единственной целью было унижить римское рыцарство, подавить его дух независимости и чести и внушить народу ощущение своей неограниченной власти. Эта политика была частью той же системы, которая впоследствии заставила его убедить сенатора сражаться в рядах гладиаторов. Практика, введенная Цезарем, стала частой во время правления его преемников; а во времена Домициана Фабий и Мамерций выступали в роли *planipedes*, низшего класса буффионов, которые, босые и измазанные сажей, кружились по сцене в перерывах между спектаклями на потеху публике!

Хотя Лаберий выполнил пожелание Цезаря, выставив себя на сцене, и проявил способности мимического актера, похоже, что диктатор был задет и оскорблен вольностями, которыми он пользовался во время представления, и в этот или в какой-то другой раз отдал драматическую корону сирийскому рабу, предпочтя его римскому рыцарю. Лаберий благосклонно принял это новое унижение; он сделал вид, что рассматривает его просто как обычную случайность театрального состязания, как он выразился перед зрителями в следующих строках: - "Non possunt primi esse".

"Non possunt primi esse omnes omni in tempore.

Summum ad gradum cum claritatis veneris,

Consistes ægre: et citius quam ascendas, decides.

Cecidi ego-cadet qui [sequitur549](#)." --

Лаберий недолго пережил это двойное наказание: он удалился из Рима и умер в ПUTEОЛАХ примерно через десять месяцев после убийства [Цезаря550](#).

Сохранились названия и несколько фрагментов сорока трех мимов Лабериуса; но, за исключением пролога, эти остатки слишком незначительны и отрывочны, чтобы мы могли судить об их сюжете или достоинствах. Судя по всему, он иногда драматизировал мимолетные глупости или нелепые ос [pg 331] речения того времени: Цицерон, обращаясь к адвокату Требонию, который рассчитывал сопровождать Цезаря из Галлии в Британию, говорит ему, что ему лучше поскорее вернуться в Рим, так как более длительное безрезультатное преследование будет настолько нелепым обстоятельством, что вряд ли ускользнет от насмешек Лаберия; и какой бурлескный персонаж, продолжает он, британский адвокат создал бы для римской [сцены551](#)! Единственный отрывок, достаточно длинный, чтобы дать нам представление о его манере, - это причудливое применение истории о том, как Демокрит выколол себе глаза.

"Демокрит Абдерит, философ-физик,

Clypeum constituit contra exortum Hyperionis;

Oculos effodere ut posset splendore æreo.

Ita, radiis solis aciem effodit luminis,

Malis bene esse ne videret civibus.

Sic ego, fulgentis splendore pecuniæ,

Volo elucificare exitum ætatis meæ,

Ne in re bonâ esse videam nequam [filium552](#)."

По словам Аулуса Геллия, Лаберий слишком вольно относился к изобретению слов; этот автор также приводит различные примеры использования им устаревших выражений или таких, которые употреблялись только самыми низкими слоями [народа553](#). Гораций, похоже, считал восхищение мимами Лаберия вершиной критической [глупости554](#). Однако я далек от мысли считать Горация непогрешимым судьей истинного поэтического совершенства. Он, очевидно, придавал большее значение правильности и строгости стиля, чем оригинальности гения или богатству изобретений. Я убежден, что он не стал бы восхищаться Шекспиром: Он считал бы Аддисона и Поупа гораздо более прекрасными поэтами и включил бы Фальстафа, и Автолика, и сэра Тоби Белча, клоунов и хвастунов нашего великого драматурга, в те же порицания, которые он возлагает на продажных Плаутинов и мимов [pg 332] Лабериуса. Вероятно, свобода пролога и других отрывков его драм также способствовала снижению неодобрения этого августинского критика, поскольку она уже возложила драматический венок на чело

ПУБЛИЙ СИРУС.

Прославленный мим, прозванный Публием Сиром, был привезен из Азии в Италию в ранней юности на одном судне со своими соотечественниками и родственниками - Манлием Антиохом, профессором астрологии, и Стаберием Эросом, грамматиком, которые, благодаря некой пустыне в обучении, поднялись над своим первоначальным состоянием. Он получил

хорошее образование и свободу от своего хозяина в награду за свои остроты и веселый нрав. Сначала он представлял свои пантомимы в провинциальных городах Италии, а затем, когда его слава дошла до Рима, его вызвали в столицу, чтобы он помогал в тех публичных зрелищах, которые Сезар предоставлял своим соотечественникам в обмен на их [свободу](#)⁵⁵⁵. Однажды он предложил всем людям своей профессии сразиться с ним на сцене; и в этом состязании он последовательно победил всех своих соперников. Преуспев в представлении этих популярных развлечений, он накопил значительное богатство и жил с такой роскошью, что никогда не давал большого ужина без свиного вымени - блюда, которое было запрещено цензорами как слишком большая роскошь даже для стола [патрициев](#)⁵⁵⁶.

Больше о его истории ничего не известно, кроме того, что он продолжал исполнять свои пантомимы под аплодисменты во время смерти Лаберия.

Мы не знаем имен ни одного из мимов Публия, не знаем точно ни их характера, ни темы - все, что сохранилось от них, это несколько отрывочных сентенций или афоризмов, числом 800 или 900, редко превышающих одну строку, но содержащих размышления непревзойденной силы, истины и красоты, о всех различных отношениях, ситуациях и чувствах человеческой жизни - дружбе, любви, удаче, гордости, невзгодах, скупости, щедрости. Как авторы, так и актеры мимов, вероятно, тщательно хранили в памяти общие места и моральные заповеди, чтобы потом уместно использовать их в своих выступлениях. Аксимы Публия перемежались в его драмах, но, будучи единственной частью этих произведений, сохранившейся до наших дней, [pg 333] они имеют лишь видимость мыслей или чувств, как у Рошфуко. Должно быть, его мимы были либо очень многочисленны, либо очень плотно набиты этими нравоучительными афоризмами. Удивительно и то, что они кажутся намного выше обычного тона даже обычной комедии, и в большинстве своем выглядят почти стоическими сентенциями. Сенека заметил, что многие из его красноречивых стихов больше подходят для кустаря, чем для [башмачника](#)⁵⁵⁷. Каким образом столь возвышенные наставления должны были быть привиты к самому низкому фарсу, и как отрывки, которые вряд ли уместны в самой серьезной сентиментальной комедии, были приспособлены к действиям или манерам грубых и пьяных шутов, - это проблема, которую можно было бы решить, только если бы мы, к счастью, получили всю большую часть этих произведений, которые, кажется, были свойственны римскому гению.

Высказывания Публия Сира сейчас кажутся банальными. Они стали привычными для человечества, их повторяли поэты и моралисты из века в век. Все они изящно выражены, и мало кто из них кажется ошибочным, в то же время они совершенно свободны от эгоистичной или мирской мудрости Рошфуко или лорда Берли.

"Amicos res optimæ pavant, adversæ probant.

Miserrima fortuna est quæ inimico caret.

Ingratus unus miseris omnibus nocet.

Timidas vocat se cautum, parcum sordidus.

Etiam oblivisci quid scis interdum prodest.

In nullum avarus bonus, in se pessimus.

Cuivis dolori remedium est patientia.

Honestus rumor alterum est patrimonium.

Tam deest avaro quod habet quam quod non habet.

O vita misero longa-felici brevis!"

Это последнее настроение прекрасно, но несколько рассеянно выразил Метастазιο:

"Perchè tarda è mai la morte

Quando è termine al martir?

A chi vive in lieta sorte

E sollecito il morir."-Artaserse.

Ту же мысль выражает Ла Брьюер: "La vie est courte pour ceux qui sont dans les joyes du monde: Elle ne paroît longue qu'a ceux qui languissent dans l'affliction. Job se plaint de vivre long temps, et Salomon craint de mourir trop jeune". Ла Брьюер, действительно, включил огромное количество афоризмов римского мима в свои труды, - расширяя, изменяя или приспособлявая их к нравам своего века [pg 334] и страны, в зависимости от того, что лучше всего соответствовало его цели. Только одно из них он цитирует, чтобы осудить:

"Ita amicum habeas, posse ut fieri inimicum putes".

Эта фраза, которую Публий позаимствовал у греков и которая, как предполагается, первоначально была одним из изречений Биаса, была осуждена Цицероном в его прекрасном трактате De Amicitia как губительная для дружбы. Бесконечно можно цитировать строки различных латинских поэтов, особенно Горация и Ювенала, которые почти скопированы с изречений Публия Сира. Сенека тоже воспользовался многими его размышлениями и в то же время отдал полную справедливость автору, у которого он заимствовал. Публий, говорит он, превосходит по гениальности как трагических, так и комических писателей: Когда он отказывается от глупостей мимов и языка, обращенного к толпе, он пишет много вещей, не только превосходящих этот род сочинений, но и достойных трагического [кустаря558](#).

Кней Матий, также знаменитый автор мимов, был современником Лаберия и Публия Сира. Некоторые писатели путают его с Каем Матием, который был корреспондентом Цицерона и близким другом Юлия Сезара. Циглер, хотя и отличает его от корреспондента Цицерона, говорит, что он был тем же человеком, что и друг [Цезаря559](#).

Аулу Геллий называет Матия очень ученым человеком (homo eruditus et impense doctus) и часто цитирует его устаревшие термины и формы [выражения560](#). Как и другие авторы мимов, он много предавался подобной фразеологии, но его дикция считалась приятной и в высшей степени [поэтичной561](#).

Мимы Матия назывались "мимиамби", потому что были написаны в основном ямбами; но до нас дошло не более дюжины строк. Следующие стихи были отмечены за элегантность и удачный выбор выражений.

"Quapropter edulcare convenit vitam,

Curasque acerbis sensibus gubernare;

Sinuque amicam recipere frigidam caldo

Columbatimque labra conserens [labris562](#)."

Век Лаберия, П. Сира и Матия был самой блестящей эпохой в истории актеров-мимов. После этого периода они превратились в расу дерзких шутов, а в царствование Августа были причислены Горацием к конным бандитам и [мендикантам](#)⁵⁶³. Пантомимические актеры, которые не пользовались голосом, а изображали все жестикующей и танцами, стали при Августе кумирами толпы, приспешниками великих и любимцами ярмарок. В то время мимики мало выступали на сцене, но их все еще допускали на званые вечера и даже ко двору императоров, чтобы развлекать [росмеев](#)⁵⁶⁴, подобно гистрионам, жонглерам или привилегированным дуракам средневековья; их также использовали на похоронах, чтобы подражать манерам покойного. Так, Архимус, изображавший скупого Веспасиана на пышном празднике его похорон, заинтересовался, во сколько обойдется все это посмертное шествие; и когда ему ответили, что в десять миллионов сестерций, он ответил, что если ему дадут сто тысяч, то они могут бросить его тело в [реку](#)⁵⁶⁵. Однако дерзость мимов зашла еще дальше: они сатириковали и оскорбляли самых свирепых императоров при их жизни и в их собственном присутствии. В одной из таких пьес, исполнявшейся при Нероне, актер, повторяя слова "Vale pater, vale mater", жестами обозначал два способа утопления и отравления, которыми этот кровожадный изверг пытался уничтожить обоих своих [родителей](#)⁵⁶⁶. В настоящее время мимики наделили Коммода самым отвратительным [прозвищем](#)⁵⁶⁷. Один из них, выступавший перед огромным Максиминем, напомнил зрителям, что тот, кто слишком силен для отдельного человека, может быть истреблен толпой, и что таким образом убивают слона, льва и тигра. Тиран понял, какой фурор произвело в театре это зрелище, но предложение было завуалировано на языке, неизвестном этому варварскому и гигантскому [фракийцу](#)⁵⁶⁸.

Мимы можно отследить и после эпохи Константина, поскольку отцы церкви осуждали безнравственность и разнузданность подобных [выставок](#)⁵⁶⁹. Традиции никогда не бывают так верны, как в сохранении народных развлечений; и, соответственно, многие из тех, что забавляли римлян [pg 336], пережили их владычество. Ежегодное празднование карнавала продлило память о них в темные века. Таким образом, мимы и басни Ателлана, о которых говорилось ранее, стали истоком итальянских пантомимических представлений, введенных в комедии дель арте, где был задан сюжет и перечислены сцены, но где диалог был оставлен на усмотрение актеров, которые представляли шутов в масках и говорили на диалекте разных районов. "Что касается Италии, - говорит Уорбертон в своем рассказе о возникновении и развитии современной сцены, - то первые зачатки ее театра, в том, что касается материи, были профаническими сюжетами, а в том, что касается формы, - разложением древних мимов и ателланов". "Занни" - одно из имен Арлекина в итальянских комедиях; а Саннио, как мы узнаем от древних писателей, был смешным персонажем, который выступал в этих латинских фарсах с обритой [головой](#)⁵⁷⁰, лицом, вымазанным [сажей](#)⁵⁷¹, и одетым в праздничные цветастые одежды - одежду, которую повсеместно носило древнее итальянское крестьянство во время существования Римской [республики](#)⁵⁷². Самых низких мимических актеров называли planipedes, потому что они выступали без носков и бушлатов и, как правило, босиком, откуда и плоские не обутые ноги Арлекина. Отрывок Цицерона, в котором он говорит о Саннио, кажется, почти предназначен для описания вечного и гибкого движения конечностей, смехотворных жестов и мимического лица Арлекина. "Quid enim", говорит он, "potest tam ridiculum quam Sannio esse? qui ore, vultu, imitandis motibus, voce, denique corpore ridetur [ипсо](#)⁵⁷³." Среди итальянцев, правда, этот персонаж вскоре выродился в олуха и обжору, который стал объектом нападок своих более зорких товарищей. Во Франции Арлекин превратился в остроумца, иногда даже в моралиста, а у нас - в искусного фокусника, удивляющего внезапной сменой обстановки: Но ни один из

этих персонажей не был его оригинальным или родным, который, как мы видели, соответствовал Саннио из мимов и басен Ателлана. В 1727 году в Риме была найдена бронзовая фигура высокой древности, с которой Квадрио сделал [гравюру](#)⁵⁷⁴; из нее следует, что современный Полличинелла из Неаполя является прямым потомком Мимуса Альбуса из "Ателланы"⁵⁷⁵. Фикорони, который в своей работе "Larve Sceniche" сравнивает свою огромную коллекцию римских масок с [pg 337] современных итальянских персонажей, обладал ониксом, на котором был изображен Мим с длинным носом и остроконечным колпаком, несущий в одной руке мешок с деньгами, а в другой - два медных шара, которыми он, как предполагается, стучал, как кастаньетами, когда танцевал. Эти придатки соответствуют атрибутам, которые отличали итальянского танцора из Катаны, известного под именем Джангорголо. На другом ониксе изображена фигура, напоминающая Панталоне. Из антиквариата, собранного Фикорони, также видно, что римские мими любили изображать карикатуры на иностранные народы, так как среди этих древних фигур мы находим наряды восточных народов и одежду старой Галлии - вид выставки, которой особенно восхищались в "Комедии дель арте".

Комедии дель арте были доведены до высшего комического и гротескного совершенства итальянским драматургом Руззанте, который написал и поставил несколько из них в середине XVI века, и который, в дополнение к Дзани и Полличинелле, наполнил сцену новой и оживляющей толпой мимических персонажей. По-видимому, в этих представлениях было что-то настолько соответствующее итальянскому вкусу, что они долгое время противостояли обычным драмам, созданным многочисленными преемниками Триссино и Библиены, и прочно владели итальянской сценой, пока наконец Гольдони, введя красавиц, несочетаемых с древними масками, постепенно утончил вкус своих зрителей, заставил их стыдиться своих прежних любимцев, а затем, в некоторых своих пьесах, решился исключить со сцены всю гротескную и жестикулирующую семью Арлекинов.

Сказав так много (и, боюсь, слишком много) о мимах и других отделах римской драмы, было бы неуместно закончить без некоторого замечания, I. о механическом устройстве театра, в котором происходили драматические представления; и, II. о декламации актеров, а также о масках и других атрибутах персонажей, которые были представлены в основном.

I. Древний республиканский закон был настолько суров, что не допускал никаких увеселительных заведений, кроме цирка, где игры были особо привилегированы, поскольку были учреждены Ромулом и проводились в честь богов. Сатирические и драматические представления, однако, как мы видели, постепенно становились популярными; и, в конце концов, настолько возросли [pg 338] количеству и значению, что для их представления потребовался театр.

Вопрос о строительстве римского театра сопряжен с трудностями и путаницей. Если от амфитеатров сохранились значительные остатки, то от театров почти не осталось руин или остатков. Труды древних проливают мало света на эту тему; в написанном много противоречий или, по крайней мере, явной непоследовательности, вызванной изменениями, которые произошли в строительстве театров с течением времени.

Те сцены, которые были возведены в самые ранние периоды Римской республики для выступлений танцоров и гистрионов, вероятно, были устроены по этрусскому образцу, в местах, покрытых ветвями деревьев (Nemorosa palatia), в палатках или кабинах, или, в

лучшем случае, во временных и передвижных зданиях, возможно, не намного превосходящих по достоинству и размещению повозку Фесписа.

Но, хотя этрусские гистрионы, вероятно, строили сцену, на которой им предстояло выступать, по моде своей страны, греческая была образцом регулярного римского театра, так же как пьесы Еврипида и Менандра были прототипами латинских трагедий и комедий. Остатки этрусского театра были обнаружены в Адрии в середине семнадцатого века. Но между ним и римским театром была более значительная разница, чем между римским и греческим. У греков был большой оркестр и очень ограниченная сцена, у римлян - ограниченный оркестр и обширная сцена, а в адрийском театре оркестр был даже больше, чем в [греческом](#)⁵⁷⁶.

Первый регулярный театр в Риме был построен для Ливия Андроника на Авентинском холме. Однако это здание было лишь временным и, вероятно, просуществовало не дольше, чем выдающийся драматург и актер, для которого оно было возведено. В 575 году Эмилий Лепид построил театр рядом с храмом [Аполлона](#)⁵⁷⁷; но и он был одним из тех временных зданий, которые убирали после завершения серии драматических выставок, для которых они предназначались. Незадолго до начала третьей Пунической войны театр, который цензоры оборудовали сиденьями для удобства зрителей, был снесен постановлением сената, [pg 339] как наносящий вред общественной морали; и народ еще некоторое время продолжал смотреть представления стоя, как и [раньше](#)⁵⁷⁸. В конце концов, Эмилий Скавр построил театр, способный вместить 80 000 зрителей и оборудованный всеми возможными удобствами для публики. Он также был украшен с удивительным великолепием и почти с невероятными затратами. Его сцена состояла из трех чердаков, возвышавшихся друг над другом и поддерживаемых 360 мраморными колоннами. Самый нижний этаж был из мрамора, второй - инкрустирован стеклом, а третий - из позолоченных досок или брусьев. Высота колонн составляла тридцать восемь футов, а между ними были установлены бронзовые статуи и изображения, которых насчитывалось не менее 3000. Кроме того, было огромное количество богатых золотых тканей, а по всему периметру кафедры и [сцен](#)⁵⁷⁹ были разбросаны расписные таблички, самые изысканные, какие только можно было достать.

Курио, будучи не в силах соперничать с таким обильным и дорогим убранством, отличился новым изобретением, которое он ввел во время похоронных развлечений, устроенных им в честь памяти отца. Он построил два больших здания из дерева, примыкающих друг к другу и подвешенных на петлях таким образом, что они могли соединяться в центре или расходиться, образуя театр или амфитеатр, в зависимости от характера представления. В обоих этих сооружениях в начале дня разыгрывались сценические пьесы - полукруги располагались спиной друг к другу, так что декламация, музыка и аплодисменты в одном не достигали другого; а после полудня, развернув их так, что, завершая круг, они образовывали амфитеатр, он выставлял бои [гладияторов](#)⁵⁸⁰. Все эти изменения происходили без смещения зрителей, которые, похоже, безбоязненно доверяли себя силе механизмов и мастерству художника.

Театры Скавра и Курио, хотя и превосходили по размерам и роскошному убранству все постоянные театры нового времени, но, будучи построены из дерева и предназначенные только для определенного числа представлений во время игр или праздников, были разрушены по их окончании. Вся обстановка и дорогие материалы театра Скавра были немедленно перевезены на его личную виллу, где, как говорят, были сожжены его слугами, [pg 340] в порыве негодования по поводу экстравагантного изобилия их [хозяина](#)⁵⁸¹.

Помпей был первым, кто возвел постоянный театр из камня. После окончания Митридатской войны он совершил каботажное путешествие вдоль берегов и островов Греции. На всем пути следования он проявлял внимание либерального и культурного ума к памятникам искусства. Особенно понравился ему театр в Митилене, как по внешнему виду, так и по внутреннему устройству. Он увез с собой модель этого здания, чтобы возвести в Риме театр, похожий на [него](#)⁵⁸², но большего масштаба. Здание, которое он построил по плану этого театра после возвращения в Рим, находилось на поле Флоры, рядом с храмом Венеры Виктории, и вмещало лишь половину того количества зрителей, которое вмещал театр [Скавра](#)⁵⁸³. Его строительство было завершено во время второго консульства Помпея, в 698 году. В день его открытия великий трагический актер Эзоп в последний раз вышел на сцену в одном из своих любимых образов, но силы и голос подвели его, и он не смог закончить роль.

За строительством этого театра быстро последовало возведение других. Но все римские театры, построенные к концу республики и началу империи, в большинстве своем были созданы по образцу греческого театра, как по внешнему плану, так и по внутреннему устройству. Это были продолговатые полукруглые здания, образующие половину амфитеатра; они были закруглены с одного конца и заканчивались с другого длинной прямой линией. Внутреннее пространство было разделено на три части: 1. место для зрителей; 2. оркестр; и 3. [сцена](#)⁵⁸⁴.

1. Всеобщая страсть римского народа к всевозможным выставкам делала места, с которых они должны были смотреть на них, предметом конкуренции и важности. Первоначально в театрах не было мест, и сенаторы стояли вперемешку с народом; однако в те времена плебеи так почитали своих высокопоставленных начальников, что, несмотря на свою страсть к зрелищам, никогда не толкались перед [сенатором](#)⁵⁸⁵. В 559 году, во время консульства старшего Сципиона Африканского с Семпронием Лонгом, первый провел закон, по которому сенаторам отводились отдельные [места](#)⁵⁸⁶. Этот закон время от времени возобновлялся, когда обстоятельства политической неразберихи устраняли проведенную линию различия. Сципион потерял большую часть своей популярности из-за этого аристократического нововведения и, как говорят, сильно раскаивался в том, что принял в нем [участие](#)⁵⁸⁷. По закону Сципиона, часть оркестра (которую в греческом театре занимал хор) была отведена сенаторам. Однако рыцари и плебеи продолжали беспорядочно сидеть еще более ста лет; но в конце концов в 685 году постановление трибуна Росция Оттона выделило рыцарям, трибунам и лицам, прошедшим определенную перепись населения, четырнадцать рядов круглых скамей сразу за оркестром. Это была еще более непопулярная мера, чем та, что была введена эдиктом Африкана. Во время консульства Цицерона Отхо, войдя в театр, был заклеямен толпой, в то время как Росций исполнял одну из своих главных ролей; но Цицерон тут же позвал их в храм Беллоны, где произнес речь, которая утихомирила их ярость и примирила с [трибуном](#)⁵⁸⁸. Отныне сенаторы бесспорно владели оркестром, а рыцари с лучшими сословиями сохранили за собой четырнадцать рядов мест, непосредственно примыкавших к нему.

Места для сенаторов, расположенные в оркестре, представляли собой прямые скамьи, поставленные на равном расстоянии друг от друга, и не были [закреплены](#)⁵⁸⁹. Другие скамьи, предназначенные для рыцарей и народа, были расположены полукругом по окружности театра и простирались от оркестра до закругленного конца здания. Конечности сидений соединялись с оркестром, и они возвышались одна над другой, наклоняясь, пока не достигали самой отдаленной части и не поднимались почти до потолка. Таким образом, самые низкие и примыкающие к оркестру скамьи имели меньшую окружность, чем те, которые больше тянулись к внешним стенам [театра](#)⁵⁹⁰. Над верхним ярусом мест был

сооружен портик, крыша которого доходила до самой высокой части сцены, чтобы голос, равномерно расширяясь, доносился до самых верхних мест, а затем и до верха [здания591](#). Скамьи, плавно возвышавшиеся друг над другом, были разделены на три группы или яруса: каждый ярус, по крайней мере в большинстве театров, состоял из семи скамей. По мнению одних [pg 342] писателей, разделение этих ярусов было проходом, или галереей, которая шла вокруг них для удобства общения; по мнению других, это был пояс, или прецизион, который был вдвое выше и вдвое шире [сидений592](#). Однако из отрывка Витрувия следует, что и приподнятый пояс, и галерея, или коридор, окружали каждый ярус [сидений593](#). Одна из прецизий разделяла места рыцарей и [людей594](#). В другом, угловом, направлении ярусы и ряды мест разделялись лестницами, образующими множество линий по окружности мест и ведущими от оркестра к дверям театра. Скамьи были вырезаны лестницей в форме клиньев. Ступени лестницы всегда были немного ниже сидений, но количество ступеней в разных театрах было разным. В театре Помпея их было пятнадцать, а в театре Марцелла - всего [семь595](#). С ростом роскоши в Риме лестницы орошались струями ароматной воды для прохлады и освежения. На вершине каждой лестницы находились двери, называемые vomitoria, которые давали выход из театра и сообщались непосредственно с внешними [лестницами596](#).

В древних временных римских театрах корпус здания, или место, где сидели зрители, было открыто сверху для проникновения света. Но Квинт Катул во время увеселений, устроенных им при посвящении Капитолия, ввел роскошь полотна, которое частично или полностью натягивалось над театром по [желанию597](#). Сначала этот занавес был из простой шерсти, не украшенной, и служил лишь экраном от солнца или защитой от дождя; но со временем с крыши стали свисать шелковые полотнища блестящей текстуры и великолепных оттенков, бросая свои роскошные тона на проскениум и зрителей: - "Et vulgo faciunt id...

"Et vulgo faciunt id lutea russaque vela,

Et ferrugina, quum, magnis intenta theatri,

Per malos vulgata trabesque, tremantia fluctant.

Namque ibi consessum caveai subter, et omnem

Scenalem speciem, patrum, matrumque, deorumque,

Inficiunt, coguntque suo fluitare [colore598](#)."

2. Оркестр занимал значительное пространство в центре театра, часть которого была отведена под места [pg 343] сенаторов. Остальную часть занимали те, кто играл на музыкальных инструментах, в чьи обязанности входило при исполнении как трагедий, так и комедий передавать актерам и зрителям тот тон чувств, которого требовали драматические партии. В трагедиях музыка неизменно сопровождала хор. Однако она не ограничивалась хором, но, по-видимому, звучала и в монологах, и, возможно, в некоторых наиболее впечатляющих частях диалогов; Цицерон рассказывает о Росции, что тот, когда состарится, сказал, что заставит музыку играть медленнее, чтобы легче было за ней [поспевать599](#). Я, однако, не считаю, что комедия всегда была музыкальным представлением: Мистер Хокинс, процитировав ряд авторитетов по этому поводу, приходит к выводу, что "в комедии не было музыки, кроме как между актами, за исключением, возможно, эпизодических браков и жертвоприношений, если таковые представлялись на [сцене600](#)".

У каждой пьесы была своя музыкальная прелюдия, которая отличала ее от других и по которой многие зрители сразу узнавали, какая пьеса будет [исполнена601](#). Главными

музыкальными инструментами, используемыми в театре, были тибии, или флейты, с помощью которых, как полагают, были представлены комедии Теренция. Говорят, что "Андрия" исполнялась "Tibiis paribus, dextris et sinistris"; "Евнух" - "Tibiis duabus dextris"; "Геавтонтиморумен" при первом появлении - "Tibiis imparibus"; при втором - "Duabus dextris"; - Адельфий - "Tibiis sarranis"; - Гецира - "Tibiis paribus", - и Формион - "Tibiis imparibus". Таким образом, получается, что театральные флейты классифицировались как "dextræ et sinistræ", а также как "pares et impares", и что существовали также "Tibiæ Serranæ" или "Sarranæ", которым, как полагают, противопоставлялись фригийские. Однако было много споров о том, что составляло различие между этими различными наборами труб. Скалигер считает, что "Tibiæ dextræ et sinistræ" были образованы путем разрезания тростника на две части: та часть, которая находилась рядом с корнем, делала левую, а та, которая находилась рядом с верхом - правую флейту, - поэтому ноты первой были более глубокими, а второй - более [острыми](#)⁶⁰². Мад. Дасье, однако, считает, что флейты назывались правыми и левыми из-за того, что клапаны при игре останавливались правой или левой рукой. Существует [pg 344] еще больше трудностей в отношении "Tibiæ pares et impares". Некоторые полагают, что Tibiæ pares представляли собой набор из двух или более труб одной тональности в музыкальной шкале, а Impares - те, которые не совпадали по [тональности](#)⁶⁰³. Мнение, что флейты назывались Pares, когда они имели четное, и Impares, когда нечетное количество клапанов, не противоречит этому представлению; как и мнение, принятое [Демпстером](#)⁶⁰⁴, что разница зависела от равного или неравного расстояния между клапанами. Это также может быть согласовано с идеей Салмасия, согласно которой, когда использовался один и тот же набор флейт, две правые или две левые, о пьесе говорили, что она исполняется Tibiis paribus; а когда использовались одна или более правых с одной или более левыми, ее объявляли исполненной Tibiis imparibus. Однако эта идея Салмазия не согласуется с тем, что говорится о том, что Андрия исполняется с равными флейтами справа и слева; если, конечно, мы не предположим, как Мад. Дасье, что это следует понимать как различные представления, и что флейты были одного и того же описания при каждом исполнении, но иногда это был набор правых, а в другое время - набор левых флейт.

Что касается Tibiæ Serranæ, некоторые предполагают, что они были названы так от Serra, поскольку издавали резкий решетчатый звук, издаваемый [пилой](#)⁶⁰⁵; некоторые, что они были названы Sarranæ от Sarra, города в Финикии, где, как полагают, были изобретены такие [флейты](#)⁶⁰⁶; а другие, что они получили свое название от Sero - запирать, поскольку в этих флейтах были клапаны или упоры, которые открывались и закрывались [попеременно](#)⁶⁰⁷. В дальнейшем известно лишь, что тибии Серране принадлежали к классу, называемому Парес, а фригийцы, которым они противостояли, - к классу, называемому Импарес.

В период зарождения драматического искусства в Риме все флейты, независимо от их названия, были предельно простыми. Их форма была простой, и у них было всего несколько нот. Со временем, однако, они стали более сложными и [громкими](#)⁶⁰⁸.

В оркестре также использовалось несколько аккордовых инструментов, таких как лира и арфа, а в более поздние времена появился гидравлический орган. Этот инструмент, описанный в "Органоне" Пуб. Оптатиана, издавал звук, который производился из воздуха, созданного сотрясанием воды. Корнелий Северус в своей поэме "Итна" упоминает о нем под именем Кортина.

[pg 345]

"Carmineque irriguo magni Cortina Theatri

Imparibus numerosa modis canit arte regentis,

Quæ tenuem impellens animam subremigat [undam609](#)."

3. Сцена. Передняя часть сцены была немного приподнята над той частью оркестра, где располагались музыканты, и называлась проскениумом. На проскениуме деревянный помост, называемый кафедрой, был поднят на высоту пяти [футов610](#). На него поднимались актеры, чтобы исполнить свои роли; здесь выставлялись все драматические представления [римлян611](#), кроме пантомим, которые разыгрывались на нижнем этаже проскениума. Всем этим различным частям театра были присущи определенные архитектурные пропорции.

Все пространство за кафедрой называлось Сценой, потому что там выставлялись декорации, соответствующие пьесе. "Три разновидности сцен, - говорит Витрувий, - называются трагическими, комическими и сатирическими, каждая из которых имеет свой стиль оформления, присущий только ей. В трагической сцене изображаются колонны, со статуями и другими украшениями, подходящими для дворцов и общественных зданий. Комическая сцена представляет собой дома частных лиц, с балконами и окнами, расположенными в подражание частным жилищам. Сатирическая сцена украшена рощами, норами, горами и другими сельскими объектами". Строгое следование древних единству места делало ненужной ту частую смену сцен, которая требуется в наших драмах. Когда менялись боковые сцены, рамы, или раскрашенные доски, поворачивались с помощью механизмов, и тогда сцена называлась *versatilis*, или вращающейся: Когда ее убирали совсем, а другую выдвигали вперед, она называлась *ductilis*, или скользящей. В полу этой части театра также имелись люки, через которые поднимались призраки и фурии, когда требовалось их присутствие; над сценой, а также по бокам ее располагались машины, с помощью которых боги и другие высшие существа внезапно появлялись на сцене.

В нижней части сцены, или в конце, наиболее удаленном от зрителей, находился занавес из расписного холста, который впервые был использован после того, как в Рим привезли гобелен [Аммала612](#). Его опускали, когда начиналась пьеса, он оставался опущенным во время представления и поднимался, когда [pg 346] представление заканчивалось. Так, несомненно, было во времена республики; но я полагаю, что во времена императоров произошло изменение, и занавес, выдвинутый на сцену, стал, как и у нас, подниматься в начале и опускаться в конце пьесы612.

"Mox ubi ridendas inclusit pagina partes,

Vera redit facies, dissimulata [perit613](#)".

На каждой стороне сцены находились двери, называемые *Hospitalia*, через которые актеры входили и выходили.

Та часть театра, которая охватывала сцену и подмостки, первоначально была покрыта ветвями деревьев, которые служили и укрытием, и украшением. Затем она была закрыта досками, которые впервые были окрашены в 654 году. Примерно в тот же период сцена была украшена золотыми и серебряными подвесками, а проскениум - колоннами, статуями и алтарями богов, в честь которых или на празднике которых представлялись пьесы.

II. Если мы обратим внимание на актеров, выступавших на кафедре римской сцены, то прежде всего обратим внимание на предполагаемое разделение драматического труда, при котором один исполнитель жестикулировал, а другой декламировал. Однако такого разделения не было ни в комедии, ни в обычном диалоге (*Diverbia*) трагедии; об этом свидетельствуют различные отрывки из латинских авторов, которые показывают, что

главный трагический актер Эзоп и знаменитый комедиант Росций одновременно жестикулировали и декламировали. Цицерон сообщает нам, что на Эзопа шипели, если он был хоть в малейшей степени [хриплым](#)⁶¹⁴; он также упоминает один примечательный случай, когда, вернувшись на сцену после долгого ухода с нее, его голос внезапно отказал ему как раз в тот момент, когда он начал адъютантскую речь в роли, которую он [представлял](#)⁶¹⁵. Это свидетельствует о том, что Исоп декламировал; и тот же автор предоставляет нам доказательства того, что он жестикулировал: Ведь в трактате De Divinatione он представляет своего брата Квинта, заявляя, что сам наблюдал в Эзопе такое оживление лица и бурные жесты, что казалось, будто он был увлечен [pg 347] какой-то непреодолимой [силой](#)⁶¹⁶. О Росиусе, действительно, говорят в основном за грациозность его [жестов](#)⁶¹⁷, но есть также отрывки, в которых говорится о модуляции его [голоса](#)⁶¹⁸. Однако можно сказать, что приведенные выше цитаты доказывают лишь то, что один и тот же актер жестикулировал в одних ролях и декламировал в других; гораздо вероятнее, однако, что Эзоп проходил через всю драматическую часть, чем то, что в одних пьесах он выступал только как жестикулирующий, а в других - как декламирующий артист.

Таким образом, в обычном диалоге, или дивертисменте, как его называли, не было разделения на части, и он использовался только в монологах и в тех частях, которые отличались большим волнением и пафосом и декламировались несколько в тоне recitativo в итальянской опере и назывались Cantica, поскольку сопровождалась либо флейтами, либо инструментальной музыкой. То, что один актер должен был декламировать, а другой выполнять соответствующие жесты в сценах трагедии, и притом в частях, вызывающих наибольшее волнение, и в которых театральная иллюзия должна была быть наиболее полной, безусловно, представляется самым нелепым и необъяснимым обстоятельством в истории римской драмы. Этого разделения не существовало на греческой сцене, но оно появилось в Риме еще во времена Ливия Андроника, который, будучи, как мы называем, на бис в своих монологах, ввел раба, который декламировал под звуки флейты, в то время как сам исполнял соответствующие [жестикуляции](#)⁶¹⁹. На первый взгляд, ничто не может показаться более нелепым и более вредным для театральной иллюзии, чем один человек, разыгрывающий немое представление или пантомиму, в то время как другой, который должен был быть внештатным сотрудником на кафедре, декламировал, скрестив руки, соответствующие стихи в тонах величайшей ярости и [пафоса](#)⁶²⁰. Следует, [pg 348] однако, помнить, что римские театры были больше и хуже освещены, чем наши; что маска не позволяла даже самым близким зрителям уловить малейшее движение губ, и они слышали только слова, не зная, исходят ли они от того, кто декламирует или жестикулирует; и, наконец, что эти актеры были так хорошо обучены, что точно согласовывали свои роли. Цицерон сообщает нам, что на комика, сделавшего движение не вовремя, шипели так же, как на того, кто ошибся в произношении слова или количестве слогов в [стихе](#)⁶²¹. Сенека говорит, что удивительно видеть, как позы выдающихся комедиантов на сцене обгоняют и не отстают от речи, несмотря на быстроту [языка](#)⁶²².

Искусству драматической жестикуляции придавалось столь большое значение, что ее преподавали в школах; при этом жесты были как искусственными, так и естественными. Однако эти искусственные жесты, имеющие произвольное значение, использовались главным образом в пантомиме, где речь не допускалась, требовалось больше действий, чтобы сделать пьесу понятной: Квинтилиан утверждает, что комедианты, выступавшие с должным приличием, никогда или очень редко использовали в своей жестикуляции установленные [знаки](#)⁶²³. Движения, подходящие для театральной декламации, подразделялись на три различных вида. Первое, называемое Эммелией, было

приспособлено для трагической декламации; второе, Кордакс, - для комедий; третье, Сициннис, - для сатирических пьес, таких как мимы и [эксодия624](#).

Декламации также придавалось большое значение, поэтому артикулирующий игрок прилагал огромные усилия для улучшения своего голоса и почти прихотливо заботился о его [сохранении625](#). Почти третья часть некогда знаменитой работы Дюбо "Поэзия и живопись" посвящена театральной декламации римских актеров. По его словам, искусство составления декламации драматических пьес было в Риме предметом особого изучения и даже профессии. Оно было составлено и обозначено в нотах, помещенных над каждым куплетом пьесы, чтобы указать тональность и изгиб голоса, которые должны были соблюдаться при декламации. В [pg 349] латинском языке было определенное количество ударений, и составитель декламации отмечал каждый слог, требующий ударения, могильным или острым ударением, которое надлежало ему, а на остальных слогах он отмечал с помощью обычных знаков тон, соответствующий тону речи. Таким образом, декламация была не музыкальной песней, а речитативом, подчиненным направлению отмеченной мелодии. Трагическая декламация была более серьезной и гармоничной, чем комическая, но даже комическая была более музыкальной и разнообразной, чем произношение, используемое в обычном [разговоре626](#). Можно предположить, что такая система лишила бы актеров естественного огня и энтузиазма из-за ограничений, которым они подвергались; но вся драматическая система древних была более искусственной, чем наша, и что-то определенное и заранее оговоренное в отношении количества и пауз, возможно, было необходимо для того, чтобы жестикулирующий актер мог двигаться в правильной согласии с декламатором. Однако Дюкло и Расин отрицают всю систему декламации, считая невозможным придумывать и использовать акцентированные тона [сmpacmu627](#).

И актер, который декламировал, и тот, кто жестикулировал, носили маски; и, прежде чем завершить тему римского театра, не будет лишним сказать несколько слов об этом необычном драматическом приспособлении, а также о нарядах исполнителей.

Благодаря возможности, которую они так легко предоставляли, лично сатириковать отдельных людей, изображая карикатурное сходство их черт, маски впервые были использованы в старой греческой комедии, которая взяла на себя смелость характеризовать живых граждан Афин. Однако наиболее вероятно, что намек на драматические маски был дан римлянам [этрусками628](#). То, что они использовались гистрионами этого народа, не подлежит сомнению. Актеры, изображенные на этрусских вазах, все в масках, а на головах у них [колпаки629](#). Мы также знаем, что на некоторых сатирических выставках древних италийцев они носили маски, сделанные из дерева:

"Nec non Ausonii, Trojâ gens missa, coloni

Versibus incomptis ludunt, risuque soluto

Oraque corticibus sumunt horrenda [cavatis630](#)."

[pg 350]

Первоначально и во времена Л. Андроника актеры на римской сцене пользовались только шапками или [бобрами631](#), а их лица мазали и маскировали винным отваром, как в начале развития драматического искусства в Греции. Однако увеличение размеров театров и, как следствие, отдаление зрителей от сцены в конце концов вынудило римских игроков заимствовать из искусства выражение тех страстей, которые уже нельзя было различить на живом лице актера.

Большинство римских масок закрывали не только лицо, но и большую часть [головы632](#), так что борода и волосы были очерчены, как и черты лица. Это действительно подразумевается в одной из басен Федра, где лиса, осмотрев трагическую маску, которую она нашла лежащей на своем пути, восклицает: "Какая огромная форма без [мозгов633](#)!" - Замечание явно абсурдное, если применить его к простому визарду для лица, который не был сделан и не мог содержать мозги. Эддисон в своих "Путешествиях по Италии" упоминает, что в этой стране он видел статуи актеров с личинкой или маской. Одна из них была не просто ящерицей для лица; у нее были фальшивые волосы, и она надвигалась на всю голову, как шлем. Он также упоминает, что видел фигуры Талии, иногда с целым головным убором в руках и фризом по краям лица, но в других случаях с маской только на лице, как у современных маскарадных волшебников.

Маски обычного театра были сделаны из мела, глины или терракоты. Некоторые из них были металлическими, но в основном это были маски мимов. Меловые или глиняные маски были настолько прозрачными и искусно приготовленными, что сквозь них можно было видеть игру мышц; похоже, что часто оставлялось отверстие для глаз, поскольку Цицерон прямо сообщает нам, что в ролях высокого пафоса или возмущения глаза актера часто видели, как они сверкали под [визави634](#). Из обширной коллекции римских масок, выгравированных в работе Фикорони "De Larvis Scenicis", следует, что большинство из них изображало черты лица, значительно искаженные и увеличенные сверх естественных пропорций. Широкий и зияющий рот - одна из их главных особенностей. Маска в значительной степени была призвана предотвратить рассеивание [pg 351] голоса, рот был так сформирован и так инкрустирован металлом, чтобы иметь некоторый эффект говорящей трубы - поэтому римляне дали маскам название *persona*, так как они делали артикуляцию тех, кто их носил, более отчетливой и [звучной635](#). Однако в работах Фикорони есть несколько фигур, несущих в руках маски, которые неестественно искажены, и которые в некоторых случаях имеют сходство с актером, который их держит. М. Боиндин, опираясь на отрывок из "Диалога о танцах" Лукиана, считает, что эти менее отвратительные маски использовались танцорами или пантомимическими актерами, которым, поскольку они не говорили, не было нужды в расширенном [рте636](#).

Считается, что первым актером, использовавшим греческую [маску637](#), был Росций, у которого был некоторый дефект глаз: но даже он не носил ее постоянно, как следует из отрывка Цицерона: "Все, - говорит этот автор, - зависит от лица, и вся сила лица сосредоточена в глазах. Об этом лучше всего могут судить наши старики, ведь они не обделяли своими аплодисментами даже Росия в [маске638](#)".

Различные персонажи, которые в основном появлялись на римской сцене - отец, любовник, паразит, сводник и придворный, - отличались соответствующими масками. Особая физиономия считалась настолько важной для каждого персонажа, что считалось, что без соответствующей маски невозможно передать полное представление о человеке. "В трагедиях, - говорит Квинтилиан, - Ниоба предстает со скорбным лицом, а Медея сообщает о своем характере свирепым выражением лица; на маске Геракла нарисовано суровое мужество, а на маске Аякса - его транспортное средство и френдзона. В комедиях маски рабов, сводников и паразитов - горожан, солдат, старух, куртуазных женщин и рабынь - имеют каждая свой особый [характер639](#)". Юлий Поллукс в своем "Ономастиконе" дал подробное описание масок, соответствующих каждому драматическому [персонажу640](#). Его работа, однако, была написана [pg 352] в правление императора Коммода, и его наблюдения в основном сформированы на практике греческого театра, так что, возможно, существовала некоторая разница между различными масками, которые он описывает, и теми, что были на

римской сцене к концу республики. Матрона, дева и придворный, сообщает он, особенно отличались друг от друга по тому, как были уложены и заплетены их волосы. У маски паразита волосы были каштановыми и завитыми: Маска хвастливого капитана имела черные волосы и смуглый цвет [лица641](#); кроме того, из гравюр масок в Фикорони следует, что у него был перетянутый или надутый лик. Маски также отличали сурового отца от снисходительного, Мичио от Демеи, трезвого юношу от развратного [грабителя642](#). Если по ходу комедии отец должен был то радоваться, то негодовать, то одна бровь его визави была узловатой, а другая - гладкой; и актер всегда старался во время представления поворачиваться к зрителям вместе со сменой страстей тем профилем, который выражал господствующее в данный момент [чувство643](#). Юлий Поллукс также описал платья, подходящие для каждого персонажа: Юноша был одет в пурпур, паразит - в черное, рабы - в белое, сводник - в одежду цвета вечеринки, а придворный - в струящиеся желтые [одежды644](#).

Было бы слишком долгим обсуждением, если бы я вступил в многократно обсуждаемый вопрос о преимуществах и недостатках масок в театральных представлениях. Последние слишком очевидны, чтобы на них останавливаться или пересказывать. Очевидно отметить, что хотя маски могут очень хорошо подходить для сатира и циклопа, которые не имеют никакого сходства с человеческими чертами, они совершенно не подходят для льстеца, скупца или подобных персонажей, которыми изобилует наш род, и в которых выражение лица более приятно, чем действие, и составляет значительную часть гистрионного искусства. Если предположить, что гримаса так естественно отражает общий юмор персонажа, она никогда не сможет соответствовать разнообразию страстей, возникающих у каждого человека на протяжении всей пьесы. Гримаса может быть уместна в некоторых случаях, но она слишком фиксирована и устойчива, чтобы соответствовать всем. Вследствие огромных размеров древних театров скрывание живого [pg 353] лика не так уж много теряло, как мы склонны полагать вначале. Невозможно, чтобы те изменения лица, которые скрывает маска, были отчетливо видны одной десятой из 40 000 зрителей римской пьесы. Чувства, изображаемые в античной драме, не были столь нежными и многогранными, как в современных пьесах, и актерам не требовалась такая же гибкость черт - меньше вспышек радости в печали, меньше отблесков доброты в ненависти. Геркулес, сатиры, циклопы и другие персонажи, обладающие сверхчеловеческой силой или уродством, чаще появлялись на античной сцене, чем на современной, и с помощью маски их легче было наделить соответствующей силой или уродством. С помощью этих масок драматурги выводили на сцену иноземные народы с их своеобразными физиономиями, в том числе и руфийскую персону Батави. Кроме того, их использование не позволяло посетителям театра видеть, как актер, достигший преклонных лет, играет роль молодого любовника, поскольку визарда, под которой выступал исполнитель, всегда, по крайней мере, в этой степени, соответствовала принятому им образу. Кроме того, скрывая рот, она не позволяла зрителям заметить, откуда исходит звук, и тем самым смягчала нелепость ситуации, когда один актер декламирует, а другой отбивает время, как бы жестикулируя. Наконец, поскольку трагический актер благодаря своему котурну, или бускину, возвышался над обычным человеческим ростом, для сохранения пропорций человеческой фигуры было необходимо, чтобы его лик также был увеличен до соответствующих размеров.

На этом я завершаю первый том "Истории римской литературы", в котором я рассказал о происхождении римлян, развитии их языка и различных поэтах, иллюстрировавших их литературу, вплоть до эпохи Августа. В этот период Вергилий прекрасно признает

превосходство греков в статуе, ораторском искусстве и науке; но он мог бы с равной справедливостью (и это признание прозвучало бы из его уст с особой уместностью) признать, что Музы больше любят обитать на Пинде и Парнасе, чем на Соракте или Альбанском холме. Со времен Энния и далее литература и поэзия римлян, за исключением, пожалуй, сатиры и некоторых драматических развлечений [pg 354] сатирического толка, была полностью греческой, состоящей лишь из подражаний, а в некоторых случаях почти из переводов с этого языка. Мы можем сравнить его с деревом, пересаженным в полном росте в более плохую почву или климат, которое, хотя и остается почтенным или красивым, теряет большую часть своей зелени и свежести, не пускает новых побегов, сохраняется живым с трудом, а если им пренебрегают в течение короткого времени, то оно дряхлеет и загнивает.

КОНЕЦ ПЕРВОГО ТОМА.

Джеймс Кей, Джун. Принтер,
S. E. Corner of Race & Sixth Streets
Филадельфия.

СНОСКИ

1.
Mad. de Staël, De la Litterature, Tom. I.
2.
Раселас.
3.
Чайльд Гарольд, с. IV.
4.
Vindiciæ Gallicæ.
5.
Vindiciæ Gallicæ.
6.
Раселас.
7.
Boswell's Life of Johnson, Vol. IV.
8.
Гражданская и конституционная история Рима, от его основания до эпохи Августа, Генри Бэнкес, эск. М. Р. ed. London, 1818, 2 vol. 8vo.
9.
Voyage de Polyclète, Lettre 2. 3 Tom. Paris, 1820.

10.

Ирод. Клио. с. 94.

11.

Herculanensia, Dissert. V. Lond. 1810.

12.

Geograph. Lib. V. с. 2.

13.

История. Roman. Lib. I. с. 1.

14.

Quæstiones Romanæ.

15.

Annal. Lib. IV. с. 55.

16.

Antiquitates Romanæ. Lib. I. p. 22. Ed. Sylburg, 1586.

17.

Antiquitates Romanæ. Lib. I. p. 22, &c.

18.

De Etruria Regali. Lib. I. Ed. Florent. 1723. 2 tom. fol.

19.

Geographia Sacra, De Coloniis Phœnicum. Lib. I. tom. I. p. 582, &c. Oper. Lugd. Bat. 1712.

20.

Miscellaneous Works, Vol. IV. p. 184. Ed. 8vo. 1814.

21.

Micali, L'Italia avanti il Dominio dei Romani. Ed. Firenz. 1810. Bossi, Istoria d'Italia. Ed. 1819.

22.

Музей Этрускум.

23.

Origin and Progress of Language, vol. V. book i. с. 3. См. также Swinton, De Lingua Etruriæ Vernacula.

24.

В конце своей "Диссертации" он упоминает о будущей работе, в которой он должен определить конкретный район и время этрусской эмиграции; но я не знаю, осуществил ли он это начинание.

25.

"Confesso ingenuamente," says the author, "che questa Etimologia della voce Eridano mi è sempre piaciuta assai."-Dissertaz. sopra l'Origine de Terreni, nell Saggi di Dissert. dell Acad. Etrusca. Tom. III. p. 1.

- 26.**
Supplem. ad Monument. Etrusc. Dempst. c. 47. См. также Riccobaldi del Bava, Dissertaz. sopra L'Origine dell' Etrusca Nazione.
- 27.**
Deutoronomy, c. 18, v. 14. Ragionament. degl' Itali primitivi. in Istoria Diplomatica. Ed. Mantua, 1727.
- 28.**
Origini Italiche. 3 Tom. folio. Lucca, 1767-72.
- 29.**
De Primi Abitatori dell Italia. Ed. Модена, 1769. 3 Tom. 4to.
- 30.**
Histoire des Celtes. Париж, 1770.
- 31.**
Recherches sur l'Origine des Differens Peuples d'Italie, in l'Hist. de l'Acad. des Inscriptions. Tom. XVIII.
- 32.**
De Origine Latinæ Linguæ. Ed. 1720.
- 33.**
Heyne, Opuscula Academica, Tom. V. См. также Court de Gebelin, Monde Primitif.
- 34.**
Non enim Etruscorum stirpem ab una gente nec ab una turba deductam; sed temporum successu plurium populorum propagines in eum populum, qui tandem Etruscum nomen terris his allevit confluisse arbitror. Nov. Comment. Soc. Reg. Gotting. Том. III.
- 35.**
Nat. Hist. Lib. III. c. 14. Прим. ред. Hardouin.
- 36.**
Висконти, который с тех пор стал столь знаменитым благодаря своей "Иконографии греческой и романской", говорит в "Одобрении" о работе Ланци, которую он просмотрел в своем официальном качестве: "Il saggio di lingua Etrusca, che ho letto per commissione del Rmo. P. M. del S. P. A., mi è sembrato assolutamente il miglior libro che sia stato sinora scritto su questo difficile e vasto argomento." Это мнение, сформировавшееся так рано, было подтверждено всеми писателями, которые впоследствии затрагивали эту тему.
- 37.**
Saggio di Lingua Etrusca. Rom. 1789. 3 Tom. 8vo.
- 38.**
Диодор Сикул-Атений.
- 39.**
Guarnacci, Origini Italiche.
- 40.**
Сэр Уильям Джонс, О богах Италии и Индии.

41.

Herculanensia, Dissert. V.

42.

Hermes Scythicus, p. 90.

43.

Овидий. Фасты. I. 90.

44.

Сервий, ad Æneid. VII. 84.

45.

L'Olympe de Numa fut plus majestueux,

Mercure moins fripon, Mars moins voluptueux;

Юпитер разжигает меньше пламени прелюбодеяния,

Венера получает более суровый культ.

Де Лиль. Воображение. Гл. vi.

46.

Antiquitat. Roman. Lib. II. c. 19.

47.

Бофорт считает, что постепенное внедрение греческой мифологии в Риме началось уже в правление Тарквиния Приска. La Republique Romaine. Discours Preliminaire. Ed. 1766. 2 Tom. 4to.

48.

Heyne, Excurs. V. lib. vii. ad Æneid.

49.

Бентли, однако, считает, что коллегия авгуров, чьи предсказания производились по наблюдениям за птицами, была римской, основанной Нумой, и что мастерство и область деятельности этрусских гаруспиков распространялись на три вещи, *exta, fulgura, et ostenta*, внутренности скота, громы и чудовищные роды, но не включали предсказания по полету птиц. "Часто случалось, - добавляет он, - что эта свора этрусских прорицателей давала ответы, совершенно противоположные тем, что давали римские авгуры, так что две дисциплины сталкивались" - (Remarks on a late Discourse of Freethinking, p. 241, Lond. 1737.).

50.

Valerius Maximus, Lib. I. c. i. Ed. 1533. Cicero, De Divinatione, Lib. I. c. 41. Прим. ред. Schütz.

51.

Происхождение и т. д. языка. Часть I. кн. III. с. 11.

52.

Диверсии Пурли. Часть II. с. iv. Уэйкфилд и Хорн Тук совместно предприняли разделение латинского языка на две части, поместив в одну часть все, что можно было с очевидностью доказать как греческое, а в другую - все, что можно было с очевидностью доказать как северное, включая, как я предполагаю, тевтонские и кельтские корни. Этот замысел, как нам

сообщают, был сорван "преследованием этого добродетельного и безобидного доброго человека, мистера Гилберта Уэйкфилда" -Divers. Purley, II. 4. См. также о происхождении латинского языка: Ginguené, Hist. Littéraire d'Italie, Tom. I.

53.

De Novi Instrumenti Stylo, с. 1. London, 1648.

54.

De Lingua Latina, lib. IV. с. 10.

55.

Remondini, Dissertaz. sopra una iscrizione Osca, p. 49. ed. 1760, Genoa. Некоторые авторы даже утверждают, что Двенадцать таблиц были первоначально написаны на осканском диалекте. Terrasson, Hist. de la Jurisprudence Romaine. Baron de Theis, Voyage de Polyclète, let. 15.

56.

Для целей данной работы было бы чуждо выяснять, были ли этрусские искусства результатом местного вкуса и культуры, или же они были заимствованы у греков. Последнего мнения придерживаются Винкельман и Ланци, первого - Тирабоски и Пиньотти. (Storia di Toscana, T. 1. Ed. Pisa, 1815.)

57.

Forsyth's Remarks on Italy, p. 141.

58.

"Величие Рима", - говорит Монтескье, - "быстро распространяется на его общественные здания. Все произведения, которые давали и еще сегодня дают представление о величии Рима, были сделаны при государях. Он начал сражаться с вечным городом". Grandeur et Decadence des Romains, с. 1.

59.

Демпстер, Etruria Regalis, Lib. III. с. 80.

60.

Horat. Epist. Lib. II. Ep. 1.

61.

Энний, Анналы.

62.

De Die Natali, с. 5.

63.

Saggio di Ling. Etrusc. Tom. II. p. 567.

64.

De Ling. Lat. Lib. IV. с. 9.

65.

Orignal, Considerat. sur l'Origine et Progrés des Belles Lettres chez les Romains.

66.

Comment. de Erudit. Societat.

67.

Romulus ut saxo locum circumdedit alto,

Cuilibet huc, inquit, confuge tutus erit.

68.

Plautus, Captivi Prol.

69.

Antiquitat. Roman. Lib. II.

70.

Ливий. Lib. VII. с. 2. Sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu, ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant.

71.

Flogel, Geschichte der Komisch. Litteratur. Tom. IV. p. 82.

72.

Дионис. Halic. Lib. II. с. 34.

73.

Ливий, Lib. III. с. 29. Epulantesque, cum carmine triumphali et solennibus jocis, commissantium modo, currum secuti sunt.

74.

Ibid. Lib. IV. с. 20. In eum milites carmina incondita, æquantes eum Romulo, canere.

75.

Ibid. Lib. XXVIII. с. 9.

76.

Tusc. Disput. Lib. I. с. 2. и lib. IV. с. 2. Брут, с. 19.

77.

Lib. II. с. 1.

78.

De Vita Populi Romani, ap. Nonium, с. ii. sub voce, Assa.

79.

Majores natu in conviviis ad tibias egregia superiorum opera, carmine comprehensa, pangebant.

80.

Cicero, Brutus, с. 19. Этот отрывок, скорее, подразумевает, что они были написаны: "Utinam extarent illa carmina, quæ multis sæculis ante suam ætatem in epulis esse cantata a singulis convivis de clarorum virorum laudibus, in Originibus scriptum reliquit Cato"!

81.

Лекции по литературе, Лекции. III.

82.

Romische Geschichte. Berlin, 1811. 2 Том. 8vo.

83.

Lib. IV. с. 2.

84.

Lib. III. с. 22.

85.

Bossi, Storia de Italia, Tom. VI. p. 375.

86.

Elementa Doctrinæ Metricæ, Lib. III. с. 9. Ланци, (Saggio di Ling. Etrusc.) Шелл, (Hist. Abregée de la Litterature Romaine, Tom. I. p. 42. introduct.) и Юстас (Classical Tour in Italy, Vol. III. p. 416.) дают несколько иное толкование. Pleores они переводят как flores, а не plures, в чем они, кажется, правы - Satur, fufere Mars, (ты будешь сыт, о Марс!) они делают Ator, или ador fieri, Mars, (пусть будет пища, о Марс!), что, очевидно, ошибочно. Нижеследующее даст общее представление о значении этих стихов: -

Лары, помогите нам! Марс, бог могущества!

От дождя защиты стада, цветы от увядания.

Для тебя, о Марс, будет приготовлен пир;

Соль и мокрицу, выбранную из стада:

Пригласите по очереди каждого полубога весны.

Великий Марс, помоги нам! Триумф! Триумф!

87.

Варро, De Ling. Lat. Lib. VI. с. 1 и 3.

88.

Servius ad Æneid. Lib. VIII.

89.

Cannegieter, Dissert. Philol. Jurid. ad legem Numæ.

90.

Funccius, De Pueritia Latin. Ling. с. III. § 6 и 8.

91.

Lib. XLII. с. 20

92.

Буквы, которые были поставлены, здесь напечатаны курсивом.

93.

Циакконий, однако, считает, что это не совсем то, что было начертано на основании колонны во времена Дуилия, так как надпись, сильно стертая, была восстановлена или, скорее, выгравирована заново после правления Юлия Сезара. В Colum. Rost. Explic.

94.

Иллюстрации Чайльд Гарольда, с. 169.

95.

Этот вид деревенской латыни некоторые писатели считают истоком современного итальянского языка.

96.

Omnino ad jura pontificalia pertinere videntur. In Dempsteri libros Paralipomena. Ed. Luca, 1767. Именно на этих таблицах Эвгубиана в наше время впервые был найден алфавит этрусского языка. При первых попытках он был очень несовершенным и противоречивым; Маффеи утверждал, что эти таблицы были на иврите, а Гори - что на греческом; но в конце концов в 1732 году француз М. Бурге, сравнив таблицы на римском и этрусском языках, обнаружил, что первые являются компендиумом вторых, и что многие слова в одних соответствуют словам в других. Получив этот ключ, он смог, сравнивая слово со словом и букву с буквой, составить алфавит, который, хотя и не был совершенным, был гораздо более полным, чем все ранее созданные, и, как оказалось, совпадал с пеласгами и не сильно отличался от алфавита, переданного грекам Кадмом. Dissertaz. dell Academia Etrusca. T. I. p. 1. 1742.

97.

Квинтилиан, Institut. Lib. I. c. 7.

98.

Quæstiones Romanæ.

99.

Festus, voce Solitaurilia.

100.

Более подробное описание этих вариантов см. в Funccius de Pueritia Ling. Lat. c. 5. Id. de Adolescentia Ling. Lat. c. 7. и Terrasson, Hist. de la Jurisprudence Romaine. Part I. par. 8.

101.

Более подробное описание этих вариаций см. в Funccius de Pueritia Ling. Lat. c. 5. Id. de Adolescentia Ling. Lat. c. 7. и Terrasson, Hist. de la Jurisprudence Romaine. Part I. par. 8.

102.

Эта нумерация, опирающаяся на авторитет Диодора Сикула (Lib. XII.) и Страбона (Lib. VI.), была предметом значительных дискуссий и споров в современную эпоху. (См. Wallace on the numbers of Mankind, Hume's Essay on Populousness of Ancient Nations, и Gibbon's Miscellaneous Works, vol. III. p. 178.) Во всех MSS древних авторов цифры искажены и неопределенны.

103.

Плутарх, De Exilio. Id. Vit. decem. Orator. Страбон, Geog. Lib. XIV.

104.

Цицерон, Cato Major, seu de Senectute, c. 12.

105.

Rhetoricorum, Lib. II. c. 1.

106.

Horat. Epist. Lib. II. ep. 1. v. 58.

107.

См. Micali, Italia avant. il Domin. dei Romani. Raoul-Rochette, Hist. de l'Etablissement des Colonies Grecques. Heyne, Opusc. Academ. Nogarolæ, Epist. de Italis qui Græce scripserunt. ap. Fabricius, Supplem. ad Vossium De Histor. Lat.

108.

Ausus est primus argumento fabulam serere. Livy, Lib. VII. c. 2.

109.

Tiraboschi, Stor. dell. Letteratura Italiana. Parte III. Lib. II. c. 1.

110.

Hieronym. in Euseb. Chron. p. 37. B Scaliger, Thesaurus Temporum, ed. Amstel. 1658.

111.

Vidi etiam senem Livium, qui usque ad adolescentiam meam processit ætate. De Senectute, c. 14.

112.

Signorelli, Storia de Teatri, Tom. II.

113.

Lib. XXVII. c. 37.

114.

Analecta Critica poesis Romanorum Scænicæ Reliquias Illustrantia, c. 3. ed. Berlin, 1816.

115.

Est enim inter scriptores de numero annorum controversia. Цицерон, Брут, с. 18. Цицерон, однако, придерживается 514 года, следуя, как он говорит, рассказу своего друга Аттика.

116.

Ливий, Lib. VII. c. 2. Quum sæpius revocatus vocem obtudisset, veniâ petitâ, puerum ad canendum ante tibicinem quum statuisset, canticum egisse, aliquanto magis vigente motu, quia nihil vocis usus impediēbat.

117.

Inde ad manum cantari histrionibus cœptum, diverbiaque tantum ipsorum voci relictæ.-Ibid.

118.

Festus, voce Scribas.

119.

Osannus, Analēcta Critica, c. 3.

120.

Bibliotheca Latina, Tom. III. Lib. IV. c. 1.

121.

"Пусть красный бушлат теперь вложит в твои конечности,

И свободный халат пристегнут к груди;

Колчан пусть несут твои плечи.

Отбросьте гончих, что чуют тайное логово".

122.

Jos. Scaliger, *Lectionibus Ausonianis*, где эти строки приписываются Ливию. ap. Sagitarius, de Vita L. Andronici, с. 8. Osannus, *Analecta Critica*, с. 2. р. 36. Некоторые стихи в "Кармен де Арте Метрика" Терентиана Мавра являются главным авторитетом для того, чтобы эти гекзаметры принадлежали Ливию: - "Livius ille vetus Metrica

"Livius ille vetus Grajo cognomine, suæ

Inserit Inonis versu, puto, tale docimen,

Præmisso heroo subjungit namque μειουρον,

Hymno quando Chorus festo canit ore Triviæ-

'Et jam purpureo,' &c.

123.

Livianæ fabulæ non satis dignæ quæ iterum legantur. Brutus, с. 18.

124.

Epist. Lib. II. Ep. 1. v. 69.

125.

Брут, с. 18.

126.

-- "Нет ничего хуже

Для изнурения человека, чем бурное море;

Пусть даже сила его велика, а сердце храбро,

Все будет сломлено досадной волной".

127.

Au. Геллий, Lib. XVII. с. 21. Ed. Lugd. Bat. 1666.

128.

Тускул. Disput. Lib. IV. с. 31.

129.

"-- Мой дух, государь, возвысился,

Так восхвалял меня тот, кого весь мир восхвалял".

130.

Au. Gellius. Lib. III. с. 3. Vossius. *De Historicis Latinis*, Lib. I. с. 2.

131.

Иероним. *Chronicum Eusebianum*, p. 37, ut supra.

132.

Цицерон, Брут, с. 15.

133.

Au. Gellius, Lib. I. c. 24.

134.

"Если бы блаженные бессмертные смертные могли оплакивать,

Каждая небесная муза сожалела бы о потере Нэвия:

Как только дух его к теням отлетел,

В Риме римский язык больше не звучал".

135.

Heyne, Excurs. 1. ad Lib. II. *Æneid*.

136.

Id. ad *Æneid*. Кипрская Илиада долгое время почти повсеместно приписывалась Невию, и все старые грамматики цитировали строки из нее как свои. Однако некоторые современные немецкие критики считают, что это работа Левия, поэта, жившего через некоторое время после Невия, поскольку строки, сохранившиеся в "Кипрской Илиаде", представляют собой гексаметры - меру, которая не использовалась в других местах Невием и не была введена в Италии, согласно их предположению, до времен Энния. Osannus, *Analecta Critica*, p. 36. Herman, *Elementa Doctrinæ Metricæ*, p. 210. Ed. Glasg. 1817.

137.

De Senectute. c. 14.

138.

Suetonius, De Illust. Grammat.

139.

Servius, Ad *Æneid*. Lib. 1.

140.

Сатурналии, Lib. VI. c. 2. Прим. ред. Lugduni, 1560. Пользуясь случаем, хочу заметить, что книги и главы "Сатурналий" Макробия в разных изданиях разделены по-разному. Это же замечание относится и ко многим другим книгам, наиболее часто упоминаемым в ходе этой работы, таким как "Естественная история" Плиния, Аулус Геллий и Цицерон. Это различие в делении глав, боюсь, вызвало подозрение в точности некоторых моих ссылок, которые, однако, были единообразно проверены по тому или иному изданию, хотя я не могу утверждать, что всегда имел доступ к лучшему.

141.

Брут, c. 19.

142.

Fortunatianus. Edit. Putsch. p. 2679. Bentley, Dissert. on Phalaris, p. 162. Hawkins, Inquiry into the Nature of Latin Poetry, p. 452. Ed. Lond. 1817.

143.

Merula, Ed. Ennii Fragm. p. 88. Herman, *Elementa Doct. Met.* p. 395.

144.

Цицерон, Брут, c. 18. Id. De Senect. c. 5.

145.

Sil. Ital. Lib. XII.

146.

Аврелий Виктор говорит, что он обучал Катона греческому языку в Сардинии (In præturâ Sardiniam subegit, ubi ab Ennio Græcis literis institutus), но это не согласуется с тем, что говорит Цицерон, что Катон не изучал греческий до старости. (De Senectute, с. 8.)

147.

Cornelius Nepos, In Vita Catonis.

148.

Иерон. Chron. Euseb. p. 37.

149.

Цицерон, Pro Archia, с. 10. Tusc. Disput. Lib. I. с. 2.

150.

Цицерон, Брут, с. 20.

151.

Клавдиан, de Laud. Stilichonis, Lib. III. Præf.

152.

Мюллер считает, что именно в Сардинии он служил под началом Африкана. Einleitung zu Kentniss Lateinischen Schriftsteller, Tom. I. p. 378. Ed. Dresden, 1747-51.

153.

Цицерон, De Orat. Lib. II. с. 68.

154.

Horat. Epist. Lib. I. Ep. 19. v. 7.

155.

Ser. Sammonicus, de Medicina, с. 37.

156.

Annos septuaginta natus, ita ferebat duo, quæ maxima putantur onera, paupertatem et senectutem, ut iis pæne delectari videretur. De Senectute, с. 5.

157.

Cicero, pro Archia, с. 9. Valerius Maximus, Lib. VIII. с. 15. § 1.

158.

Lib. XXXVIII. с. 56.

159.

Banks, Civil History of Rome, Vol. I. p. 357. Hobhouse, Illustrations of Childe Harold, p. 167.

160.

Рим в XIX веке, письмо 36.

161.

Цицерон, Tuscul. Disput. Lib. I. с. 15.

162.

"Римляне, здесь вид Энния,
воспевшего в древности подвиги ваших отцов.
О судьбе моей пусть не скорбят и не плачут,
Я живу в славе, хоть и не дышу больше".

163.

См. выше, [с. 61](#).

164.

Alcmæon olim tragicorum pulpita lassavit cum furore suo. Ba. in Statium. Tom. II.

165.

Желающие получить более подробную информацию об ожерелье могут обратиться к Bayle, Art. Calirhoe.

166.

Tuscul. Disput. Lib. III. с. 19.

167.

"Где мне искать убежища или получить помощь?
В бегстве или изгнании я могу обрести безопасность?
Наш город разграблен - даже каменные стены выжжены.
Наши веера сожжены, и алтари все низвергнуты.
О страна-отец - разрушенный дом Приама;
О священный храм с гулким куполом,
и сводчатой крышей, украшенной золотом...
Все теперь, увы, глазам этим не по зубам:
Видели, как враг пролил царскую кровь Приама,
И багровым потоком запятнал алтарь Юпитера".

168.

Этот вопрос подробно рассматривается в Eberhardt, Zustand der Schönen Wissenschaften bei den Römern, p. 38. Ed. Altona, 1801.

169.

Tuscul. Disput. Lib. I. с. 16.

170.

"Я пришел - проследил пути глубокие, что ведут
Сквозь суровые пещеры, из особняков мертвых:
В этих огромных пещерах обитают Холод и Тьма,

И тени проходят через них от врат Ада.

Когда они пробуждаются от покоя кровью убитых жертв,

Колдун призывает их с помощью непристойных обрядов".

171.

Græscæ Tragœdiæ principum Æschyli, &c. num ea quæ supersunt genuina omnia sunt. Ed. Heidelberg, 1808.

172.

"Кто не знает досуга, чтобы наслаждаться,

трудится больше, чем те, кто трудится;

Ибо те, кто трудится с целью,

Все свои труды с удовольствием совмещают.

Но те, чье время не заполняют труды,

Не имеют в мыслях ни желанья, ни воли:

Так и мы, призванные далеко от дома,

И на поля сражений не приходят.

Мы спешим туда, а потом уходим,

Мысли наши кружатся, как ветры".

173.

Comment. ad Cic. Ep. ad Fam. VII. 6. См. также Скалигер, Воссиус и др.

174.

Osannus, Analecta Critica, с. 5.

175.

"Я его отвоевал, подчиняясь равным законам смерти,

И когда в Трою я послал его на наше дело,

Я знал, что побуждаю его к смертельному бою,

А не на пиры и не на пиры наслаждений".

176.

"Ведь ни марсианский авгур (к которому глупцы относятся с благоговением)

Ни прорицатель, ни звездочет, не волнует меня ни на йоту;

Египетский шарлатан, толкователь снов,

Ни в науке, ни в искусстве он не является тем, кем кажется;

Суеверные и бесстыдные, они бродят по нашим улицам,

Кто-то голоден, кто-то безумен, но все они обманщики.

Самозванцы! Хвалятся, что другим укажут

Путь, которого сами не знают и не знают.

Раз уж они обещают нам богатство, если мы заплатим за их муки,

Пусть они возьмут из этого богатства, а то, что останется, раздадут".

177.

"Да! Есть боги; но они не даруют мысли

О делах людских, о смертном блаженстве иль горе.

Иначе разве бы такие беды постигли наш жалкий род?

Страдали бы добрые? Победили бы злые?"

178.

Instit. Orator. Lib. X. c. 1.

179.

Noctes Atticæ, Lib. II. c. 29.

180.

Lib. IV. Fab. 22. L'Alouette et ses petits avec le maitre d'un champ.

181.

Noct. Attic. Lib. XVII. c. 21. Quibus consulibus natum esse Q. Ennium poetam, M. Varro, in primo de Poetis libro, scripsit: eumque quum septimum et sexagesimum annum ageret duodecimum Annalem scripsisse: idque ipsum Ennium in eodem libro dicere.

182.

См. выше, [с. 40](#).

183.

Romische Geschichte, Tom. I. p. 179.

184.

Romische Geschichte, Tom. I. p. 318.

185.

Id. Tom. I. p. 178.

186.

Romische Geschichte, Tom. I. p. 364, &c.

187.

"Эвридика, сестра моя", - так она говорила,

Когда, пробудившись ото сна, она, рыдая, тишину нарушила.

"Ты, кого любил мой отец, жизни лишена,

Хоть и жива, но все чувства оставила.

Ты, кого отец лишил жизни, Хотя еще жив, все чувства оставил,
Таинственно вела меня, торопливо шагая,
Среди вечно меняющихся сцен, диких и новых,
По берегам и лугам, где росли податливые осины.
Затем я был оставлен бродить без пути и в одиночестве,
Я тщетно искал тебя среди неизвестных мест.
Отец мой звал, к дитяти брошенному обращался",
И в этих словах выразил пророческие мысли:
"Дочь моя, много печалей еще впереди,
Пока поток судьбы не унесет тебя в своем приливе".
Так говорил мой отец; но его фигура удалилась;
И больше не показывался мне на глаза.
Хотя тщетно я зову его успокаивающим голосом,
И руки простираю к небесному лазурному залу.
Угнетенный, и борющийся, и с больным сердцем.
Вмиг виденье и сон покинули меня".

188.

"С непрестанной заботой, с нетерпением, как и в царствовании,
Оба с тревогой следят за благосклонным знаком,
Рем с прозорливым взором наблюдает за небом
И отмечает, где птицы пророческие летают.
Его богоподобный брат на священной высоте,
Наблюдает за полетом парящего орла:
И теперь встревоженные племена ожидают от судьбы
Будущего монарха их младенческого государства;
Как толпа ждет на праздничных играх
Сигнала консула, который провозглашает спорт.
Их взоры устремлены на нарисованные ворота,
с нетерпением ожидая, как пронесутся колесницы соперников.
Тем временем лучезарное солнце опускается к ночи,

Но вскоре оно снова проливает желтый свет;
А пока золотой шар поднимается в небо,
Птицы небесные на крыльях умильных летят.
Двенадцать священных птиц, которых боги посылают в качестве предзнаменований,
С полетом стремительным на землю опускаются.
Знак этот, знал Квирин, ему одному
Предвещает владычество и римский трон".

189.

Анналы не были разделены самим Эннием на книги, но были разделены уже после его смерти грамматиком К. Варгунтеем (Suet. de Illust. Gram. с. 2.) Фрагменты из них расположены под разными книгами в разных изданиях. В процитированных отрывках я следовал распределению в издании Мерула, Lugd. Bat. 1574.

190.

"Ни дара я не ищу, ни выкупа не дам;
Не будем торговать, а сразимся в поле:
Сталью, а не золотом мы должны поддерживать свое существование,
И доказать, какой нации Фортуна желает царствовать.
Кого случай на войне, несмотря на доблесть, пощадил,
Я дарую им свободу, и без награды.
Проводите же их, все могущественные боги!
Проводите их свободно в их собственные обители".

191.

Сар. 19.

192.

Gaddius, de Script. Latinis non Ecclesiast. Tom. 1. p. 171.

193.

"Друга он позвал, который за столом его сидел,
И все его советы и беседы разделял;
С ним он часто проводил день на убыль
В разговорах о мелких замыслах и великих планах.
С ним, с легкостью и свободой, не стесняясь,
Его шутки и мысли, хорошие или плохие, были рассказаны:
Все, что касалось его судьбы, было раскрыто,

И надежно в этой верной груди покоилось.
Этот избранный друг обладал твердым умом,
Ни одна низменная цель не могла найти себе пристанища;
Мягкий, обходительный, ученый, с благословенными знаниями и умом;
Душой безмятежной, довольством, красноречием;
Свободный в словах или скупой, он хорошо знал.
Все вещи говорить к месту и к месту;
Его ум был достаточно обогащен древними преданиями,
И не менее обогащен современной мудростью:
Он, пока битва шла полным ходом,
Сервилий позвал его и обратился к нему с этими словами".

194.

"Разграблен, но не пленен, сожжен, но не уничтожен;
И на Дарданских равнинах не заплесневел".

195.

"Со всех сторон копья, как ливень.
Мчатся, и безошибочно на Трибуна льются;
Пораженные копьями, его шлем и щит звучат,
И хотя щит его пробит, ни одно древко не нанесло раны.
Их дротики-ракеты бросают сражённые истринцы,
Но все они напрасны для врага;
Он трудится, потеет и работает на поле,
Летающие валы не дают ему передышки;
Пораженные его мечом или пращей, нападающие падают.
внутри, или с головой уходят за стену".

196.

"Как щедрый Стед, чья юная сила
часто побеждал на олимпийских состязаниях,
Но не в силах с возрастом одержать победу на таких полях,
В конце концов, чтобы отдохнуть, его измученные временем члены уходят".

197.

"Над широким сводом небесным воцарилась торжественная тишина,

И свирепый Океан усмирял свои бурные волны:

Солнце подавило буйство своих коней;

Ветры затихли; потоки все остановились".

198.

Lib. IV. Ode 8.

199.

Niebuhr, Romische Geschichte.

200.

Vossius, de Historicis Latinis, Lib. I. c. 2.

201.

Au. Gellius, Noct. Attic. Lib. XVIII. c. 5.

202.

Ibid. Lib. XII. c. 2.

203.

" Даже когда щедрый конь, с распущенными поводьями,

Вырывается из стойла и несется по земле,

С возвышенной грудью он стремится к радостной равнине,

И часто, ликуя, трясет своей гривой;

Пламенный дух в его груди побеждает,

И горячее сердце в пене брызг выдыхает".

204.

Илиада, Lib. VI. v. 506.

205.

Æneid, Lib. XI.

206.

C. ix. st. 75.

207.

Венера и Адонис, p. 13. Shakespeare's Poems, Ed. 1773.

208.

Voyage d'Anacharsis. T. II. c. 25.

209.

Bappo, De Re Rustica, Lib. I. c. 4. Прим. ред. Gesner.

210.

Это Юпитер, которого все почитают,
Которого я называю Юпитером, а греки - воздухом:
Он же - Ветер, Облака, Дождь;
Холод, после ливня, затем ветер и воздух:
Все это - Юпитер, который жизнь социальную поддерживает,
И огромных чудовищ диких поддерживает.

211.

Lib. VI. c. 1. и 2.

212.

"Сначала он восстановил государство мудрым промедлением,
Не обращая внимания на то, что скажет осуждающий мир;
Поэтому время освятило его бессмертное имя,
И с годами слава его ширится".

Строка Энния "Unus homo" и т. д. была применена, с заменой слова *cunctando* на *vigilando*, Августом в комплиментарном письме Тиберию по поводу его хорошего поведения в восстановлении дел в Германии после неудачного поражения Вары. (Sueton. in Tiberio. c. 21.)

213.

Именно об этих двух строках Энния Гораций говорит, что *disjecta membra poetæ*, то есть поэтическая сила и дух, сохранятся, хотя расположение слов будет изменено, а мера стиха разрушена; что, как он признает, не относится ни к его собственным сатирам, ни к сатирам Луцилия.

214.

Act. II. sc. 2.

215.

"Отец-олимпиец улыбнулся; и на время
Успокоенные стихии природы ответили ему улыбкой".

216.

Scaligerana, p. 136. Прим. ред. Кельн, 1695.

217.

Institut. Orat. Lib. X. c. 1.

218.

Цицерон, De Divinatione, Lib. II. c. 54.

219.

Божественное послание Моисея.

220.

De Iside et Osiride.

221.

Georg. Lib. II. v. 139.

222.

Mem. de l'Acad. des Inscriptions, Tom. XV.

223.

Polyb. Lib. V.

224.

Cours de Litterature Dramatique, Tom. I.

225.

В этой черте своего характера афиняне имели значительное сходство с французами в их самую блестящую и придворную эпоху. "Comment," сказал один французский придворный эпохи Людовика XIV, услышав о хорошей шутке, которая была произнесена по случаю большого национального бедствия; "Comment, ne serait on charmé des grand evenemens, des bouleversemens mêmes qui font dire de si jolis mots." "On suivit," говорит Chamfort, "cette idée, on repassa les mots, les chansons, faites sur tous les desastres de la France. Песня, посвященная битве при Хохштете, была признана ужасной, и некоторые из них были направлены на это: Je suis fâché de la perte de cette bataille; la chanson ne vaut rien."-Maximes, Pensées, &c. par Chamfort, p. 190.

226.

Au. Gellius, Noct. Att. Lib. III. c. 3.

227.

Signorelli, Storia di Teatri. Tom. II. p. 32.

228.

Lib. III.

229.

Поэт. XII.

230.

"Faciam ut commixta sit tragico comœdia;

Nam me perpetuo facere ut sit comœdia,

Reges quo veniant et Dii, non par arbitror.

Quid igitur? quoniam hic servus quoque parteis habet,

Faciam sit, proinde ut dixi, tragi-comœdia".

231.

Sat. Lib. XXVIII.

232.

Очерк Уокера о возрождении драмы в Италии.

233.

Fabricius, Biblioth. Græc. Lib. II. c. 22.

234.

Латинская прозаическая комедия под названием *Querulus seu Aulularia*, найденная в одном из древнейших списков Плавта, обнаруженных в Ватикане, была ошибочно приписана этому драматургу; хотя в прологе ее автор цитирует Цицерона и прямо заявляет, что намеревался подражать Плавту! Впервые она была отредактирована в 1564 году Петром Даниэлем; сейчас считается, что она была написана во времена императора Феодосия. В некоторых отношениях она имеет сходство с подлинной "Аулуларией" Плавта. Пролог произносит Лар Фамилиарис; один скупец по имени Эвклио, отправившись за границу, спрятал в одной из частей своего дома сокровище, заключенное в горшке. Умирая в чужой стране, он завещал паразиту, который там втерся к нему в доверие, половину своего состояния с условием, что тот сообщит его сыну Керулусу, прозванному так из-за своего сварливого нрава, о месте, где хранилось его сокровище. Паразит отправляется на родину скупца и пытается, хотя и безуспешно, обмануть сына, лишив его всего наследства.

Из-за любопытной ошибки, на которую впервые указал архиепископ Ашер в своих "Церковных древностях", эта драма была приписана Гильдасу, британскому Иеремии, как называет его Гиббон; он озаглавил одну из своих жалоб, касающихся дел Британии, *Querulus*.-Vossius, de Poet. Lat. Lib. I. c. 6. § 9.

235.

Walker's Essay on the Italian Drama, p. 224.

236.

Р. 106. Прим. ред. 1819.- Я часто удивлялся тому, что, хотя характер Мизера так часто и с таким успехом демонстрировался на сцене, он едва ли был хорошо обрисован, насколько я помню, в каком-либо известном романе, кроме, возможно, в лице мистера Бриггса в "Сесилии".

237.

Act II. sc. 7.

238.

Cailhava, L'Art de la Comedie, Liv. II. c. 9. Ed. Paris, 1772.

239.

Beytrage, zur Historie und Aufnahme des Theaters.

240.

Samtliche Schriften, Tom. XXII. p. 316.

241.

Lib. VI. c. 9.

242.

Id. Lib. VI. c. 7.

243.

Лучшее представление о греческом паразите можно получить из фрагментов греческих поэтов, цитируемых Афинеем, и из писем Алкифрона, многие из которых, как

предполагается, были адресованы паразитами своим собратьям и рассказывали о вредном обращении, которому они подвергались за столами Великого.

244.

Афиней, Lib. VI. с. 17.

245.

Юлий Поллукс, Ономастикон, Lib. IV. с. 18

246.

Huic denique manducanti barba vellitur; illi bibenti sedilia subtrahuntur; hic ligno scissili, ille fragili vitro pascitur.

247.

См. акт ii. sc. 2. и акт iv. sc. 1.

248.

Potter's Antiquities of Greece. Книга IV. с. 14.

249.

Tableau de la Litterature Francoise.

250.

Алкифрон, Epist.

251.

Очерк Уокера о возрождении драмы в Италии.

252.

Le Grand, Contes et Fabliaux, Tom. III. p. 157.

253.

Квинтилий. Inst. Orat. Lib. X, с. 1.

254.

Reperias, apud illum, multos sales, argumenta lepide inflexa, agnatos lucide explicatos, personas rebus competentes; joca non infra Soccum-seria non usque ad Cothurnum. Raræ apud illum corruptelæ; et uti errores concessi amores.-Apuleius, Florid. p. 553.

255.

Müller, Einleitung zu Kenntniss der alten Lateinischen Schriftsteller, Tom. II. p. 38.

256.

Epist. 362.

257.

Opera, Vol. I. p. 721.

258.

См. по этому вопросу три немецкие программки М. Беллермана, изданные в 1806 г., 7, 8; также Schoell, Hist. Abregée de la Litter. Rom. Tom. I. p. 123. - Кол. Валланси в своем "Очерке древности ирландского языка" (который привлек большое внимание при первой публикации и был недавно переиздан) попытался показать родство между этими пуническими остатками

и старым ирландским языком, - оба, по его мнению, произошли от финикийского, который сам был диалектом древнееврейского.

259.

C. 14.

260.

G. Dousa, Centur. Lib. III. c. 2.

261.

Œuvres D'Horace, par Dacier, Tom. IX. p. 93. Ed. 1727

262.

См. выше, [p. 129](#).

263.

Эссе о драматической поэзии.

264.

Эссе о драматической поэзии.

265.

Хевтонтим. Акт III. sc. 2.

266.

Athenæus, Lib. XIII. Alciphron's Epist.

267.

De Pauw, Recherches Philosophiques sur les Grecs, Vol. I. p. 188.

268.

Cicero, de Senectute, c. 14.

269.

Noct. Att. Lib. III. c. 3.

270.

Noct. Att. Lib. III. c. 3.

271.

Satur. Lib. II. c. 1.

272.

Nam Plautum alii dicunt scripsisse Fabulas XXI. alii XL. alii C. Serv. Ad Virg. Æneid. Init.

273.

Noct. Att. Lib. III. c. 3.

274.

Fabricius, Bib. Latina, Lib. I. c. 1. Osannus, Analecta Critica, c. 8.

275.

Noct. Att. Lib. III. c. 3.

276.

Аналект. Критик. с. 8.

277.

Noct. Att. Lib. III. с. 2.

278.

Sunapothneskontes Diphili Comœdia 'st: Eam Commorientes Plautus fecit Fabulam.

279.

Мнения Варро о пьесах Плавта дошли до нас лишь из вторых рук. Труд, в котором они изложены, утерян; но они подробно изложены в "Аттических ночах" Аулуca Геллия.

280.

Ap. Квинтилиан, Inst. Orat. Lib. X. с. 1.

281.

"Immo illi proavi, - говорит Камерарий (Dissert. de Comœd. Plauti), - meritò, et recte, ac sapienter Plautum laudarunt et admirati fuerunt: tuque ad Græcitatem, omnia, quasi regulam, poemata gentis tuæ exigens, immerito, et perperam, atque incogitanter culpas." - (См. также J. C. Scaliger и Lipsius, Antiq. Lect. Lib. II. с. 1.; Turnebus, Advers. xxv. 16.; Flor. Sabinus, Adversus Calumniatores Plauti, Basil, 1540.) Дан. Хайнзиус попытался защитить чувства Горация в своем "Dissertatio ad Horatii de Plauto et Terentio iudicium", напечатанном в Амстердаме в 1618 году вместе с его изданием Теренция; ему ответил Бенедикт Фиоретти в своей "Apologia pro Plauto, opposita sævo iudicio Horatiano et Heinsiano" - См., наконец, D. J. Tr. Danz, De Virtute Comica Plauti, in Dissert. Philolog. Jenæ, 1800.

282.

Lib. II. с. 58.

283.

Hurd's Horace. Gibbon's Miscellaneous Works, Vol. IV.

284.

"Duplex omnino est jocandi genus; unum illiberale, petulans, obscœnum, alterum elegans, urbanum, ingeniosum, facetum; quo genere non modo Plautus noster, et Atticorum antiqua comœdia, sed etiam Philosophorum Socraticorum libri sunt referti." - De Officiis, Lib. I. с. 29.

285.

Athenæus, Lib. XIII. с. 1.

286.

Au. Gellius, Noct. Att. Lib. IV. с. 20.

287.

Brutus, с. 74. Cæcilium et Pacuvium male locutos videmus.

288.

Histor. Roman. Lib. I. с. 17.

289.

Noct. Аттик. Lib. II. с. 23.

290.

Brutus, c. 45. L. Afranius poeta, homo perargutus; in fabulis quidem etiam, ut scitis, disertus.

291.

Instit. Orat. Lib. X. c. 1. На это обвинение также ссылается Авсоний, хотя и без особого осуждения,

"Præter legitimi genitalia fœdera cœtûs,

Repperit obscænas veneres vitiosa libido;

Herculis heredi quam Lemnia suasit egestas,

Quam toga facundi scenis agitavit Afranî."

Эпиграмма. 71.

292.

Полиметис Спенса.

293.

"Могут ли мужчины к любви быть притянуты магическими обрядами,

Каждая крона с любовником успокаивала бы свои ночи:

Нежный облик, и юность, и нежные улыбки,

Это сладкое зелье, которым сердце манит".

294.

Евнух, Пролог.

295.

Donatus, Comment. in Terent. Eunuch. Пролог.

296.

"От радости я так раздуваюсь, что мозг мой почти вращается,

И грудь моя от мыслей о счастье горит.

Портниха послушна - путь расчищен.

Прикосновением пальца я открываю дверь:

Тогда Хризис, прекрасная Хризис, бросится в мои объятия,

И будет ласкать меня, и отдаст все свои прелести.

Меня охватит такой восторг, когда это случится,

Я Фортуны в удаче превзойду".

297.

"О, могли бы жалобы и слезы

Чтоб излечить те недуги, что жизнь постигают,

Даже золото не было бы слишком дорогой ценой.

За исцеляющую слезу.

Но, поскольку слезы, пролитые горем.

Тщетны, как причитания для пробуждения мертвых,

В благоразумной заботе, а не в горе,

Все человеческие недуги должны найти облегчение".

298.

Carmina, 45. Ed. 1718.

299.

Donatus, Vit. Terent.

300.

Tiraboschi, Storr. Dell. Lett. Ital. Part III. Lib. II. c. 1. Arnaud, Gazette Litteraire, 1765.

301.

Goujet, Bib. Franc. Tom. IV. Зульцер рассказывает эту историю о Теренции и эдипе Церии, чьему рассмотрению подвергся Андрий.-Theorie der Schönen Künste, Tom. IV. Terenz.

302.

Донат, вит. Терент.

303.

Cours de Litterature.

304.

Colman's Terence.

305.

Сатир. III.

306.

Зритель, № 170.

307.

Поэт. Lib. VI. c. 3.

308.

Signorelli, Storia de Teatri, Tom. II. p. 129.

309.

No. 562.

310.

Schmieder-Terenz. Галле, 1794.

311.

Разные сочинения, т. IV. c. 140.

312.

Адельф. Act 4. sc. 7.

313.

Школа Марис, акт 1. sc. 2.

314.

Страница 115.

315.

Spence's Anec. p. 115.

316.

Act 1. sc. 1.

317.

Prolog. in Hecyr. and Donati Comment.

318.

Алкифрон, Epistolæ.

319.

Акт 1. sc. 2.

320.

Буало.

321.

Hurd's Horace, Vol. II.

322.

Boileau.

323.

Протрептикон. Eidyll. IV. v. 58.

324.

См. "Zusätze zu Sulzer's Theorie der Schönen Wissenschaften" Бланкенбурга.

325.

Element. Doct. Met. Lib. II. c. 14.

326.

"Plus est, - говорит Эразм, - exacti iudicii in unâ comœdiâ Terentianâ quam in Plautinis omnibus" (В. 28. Epist. 20.) Наугерий в своем четвертом Послании ввел сравнение между Плавтом и Теренцием, в значительной степени в пользу последнего, и выразил свое сильное негодование по поводу известных стихов Волкатия Седигита, отводя Плавту второе место среди латинских комических поэтов, а Теренцию - шестое.

327.

Hist. de la Litterature Espagnole, traduite de l'Allemand de Bouterweck. Vol. I. p. 339. Ed. 1812.

328.

Plinius, Hist. Nat. Lib. XXXV. c. 4.

329.

Эту историю о сицилийце рассказывает Цицерон (De Orat. II.).

330.

Plin. Hist. Nat. Lib. XXXV. c. 4.

331.

Цицерон, Брут, с. 63.

332.

Нокт. Attic. Lib. XIII. c. 2.

333.

Hieron. Chron. p. 39. ed. ut supra.

334.

Noct. Att. Lib. I. c. 24.

335.

"О, юность! Хотя спешка тебя побуждает прочь,

Прочти на этом камне шаги свои на миг:

Что здесь кости Пакувия лежат, чтобы рассказать.

Я желал, чтоб ты это знал - да будет тебе хорошо".

Доктор Джонсон установил в качестве первого правила при написании эпитафий, что имя покойного не должно быть опущено; но кажется, что это слишком много, чтобы занимать четыре строки только этой информацией.

336.

Брут, с. 74.

337.

Inst. Orat. Lib. X. c. 1.

338.

Eberhardt, Zustand der Schönen Wissenschaften, bei den Römern, p. 35 &c. Ed. Altona, 1801.

339.

Stor. dell. Litterat. Ital. Part III. Lib. II. c. 1. § 20.

340.

"Dum fallax servus, durus pater, improba lena

Vivent, dum meretrix blanda, Menandrus erit."

OVID, Amor. Lib. I.

341.

Цицерон, Брут, с. 63.

342.

Lib. III. c. 7.

343.

Брут, с. 28.

344.

Noct. Att. Lib. XIII. с. 2.

345.

Plin. Hist. Nat. Lib. XXXIV. с. 5.

346.

Риторика. ad Herennium, Lib. I. с. 14, и Lib. II. с. 13.

347.

Цицерон, pro Archia, с. 10. Valer. Maxim. Lib. VIII. с. 15.

348.

Квинтилиан, Inst. Orat. Lib. V. с. 13.

349.

Овидий, Trist. Lib. II.

350.

"Это жилище девяти зимней печали,

Где на скале печальной я живу.

Вокруг беспрестанно дует буйный северный ветер.

И, пока он бушует, сугробы сметает".

351.

Ars Poetica, v. 286.

352.

Торк. Баден в небольшом сочинении под названием "De Causis neglectæ apud Romanos tragœdiæ" (Gœtting. 1790) почти полностью приписывает недостаток трагедии у римлян отсутствию у них героев, поэтически освященных какими-либо эпическими произведениями, подобными тем, которыми Гомер так высоко вознес греческих вождей.

353.

Теория нравственных чувств, часть VI. с. 1.

354.

Cours de Litter. Dramat. Leçon. VIII.

355.

De Divinat. Lib. II. с. 50.

356.

Hurd's Horace, Vol. II.

357.

Horat. Epist. Lib. II. Ep. 1. v. 67.

358.

Горат. Epist. Lib. II. ep. 1.

359.

Cicero.-Epistolæ familiares, Lib. VII. ep. 1. Прим. ред. Schütz.

360.

Horat. Epist. Lib. II. 1.

361.

Тускул. Disput. Lib. I, c. 2.

362.

Plautus-Menæchmi. Пролог.

363.

Delectabatur veteri comœdia, et sæpe eam exhibuit publicis spectaculis. Суетоний, В Августе. с. 89.

364.

Correspondence, &c. p. 205. Lond. 1813.

365.

Ars Poetica, v. 288.

366.

См. Dubos, Reflex. sur la Poésie. Jul. Pollux, Onomasticon.

367.

Livy, Lib. VII. c. 2.

368.

Там же.

369.

Jul. Pollux, Onomasticon. Festus ap. Vossius de Poet. Lat. Lib. II. c. 35, § 8.

370.

Casaubon, de Satyrica Poes. Lib. II. c. 1. Signorelli, Stor. de Teat. Tom. II. p. 14. Это, однако, не очень вероятно. Вероятно, почтение было оказано потому, что молодые патриции предпочитали выступать в роли Ателланов: Иначе не считалось бы более достойным изображать клоуна или дурака полуварварской расы, чем исполнять роли Эдипа и Агамемнона.

371.

Diomed. de Poem. Gen. Lib. III.

372.

Epist. Quæst. Lib. XI. Quæst. 22.

373.

Du Bos, Reflex. Critiques, Tom. I. p. 154.

374.

Lib. II. c. 9.

375.

Lib. VI. c. 17.

376.

Conferta fabellis potissimum Atellanis sunt. Livy, Lib. VII. c. 2.

377.

Sulzer, Theorie der Schönen Künste, Lib. I. p. 520.

378.

Ювенал, Sat. VI.

379.

Exodiarius apud veteres in fine ludorum intrabat, quod ridiculus foret, ut, quidquid lachrymarum atque tristitiæ coegissent, ex tragicis affectibus, hujus spectacula risus detergeret.-Ad Juvenal. Satir. III. v. 175.

380.

Poetices Libri.

381.

De Sat. Horat.

382.

De Sat. Latin.

383.

Ad. Sulzer.

384.

Geschichte der komischen Litteratur.

385.

Satira tota nostra est.

386.

Lib. III.

387.

De Satir. Poes.

388.

Dissertation sur les Césars de Julien.

389.

De Sat. Juvenalis.

390.

Pref. sur les Sat. d'Horace.

391.

De Sat. Romanâ.

392.

Вергилий, Георг. Lib. II.

393.

Ювенал. Сатир. Lib. I. Впоследствии мы увидим основания для вывода, что знаменитая Сатира Мениппея из Варро, по-видимому, была не Сатирой, а Сатурой, солянкой или мешаниной.

394.

Horat. Epist. Lib. II. ep. 1.

395.

Georg. Lib. II. v. 385.

396.

Horat. Epist. Lib. II. ep. 1.

397.

Velleius Paterc. Histor. Lib. II. 9.

398.

Аскон. Pedianus in Comment. in Orat. Ciceronis cont. L. Pisonem.

399.

Horat. Sat. Lib. II. 1. v. 71.

400.

Ibid. v. 30.

401.

Dict. Hist. Lucil. G.

402.

Schoell, Hist. Abregée de la Litterat. Romaine, Tom. I.

403.

Horat. Sat. Lib. I. Sat. 4. v. 1. &c.

404.

Satir. Lib. I. Sat. 4. v. 9.

405.

Præf. Hist. Nat.

406.

De Finibus, Lib. I.

407.

Epist. Familiares, Lib. IX. 15.

408.

Satur. Lib. III. c. 16.

409.

Lucilius vir apprime linguæ Latinæ sciens. Au. Gellius, Noct. Attic. Lib. XVIII. c. 5. Horat. Sat. Lib. I. 10.

-- "Fuerit Lucilius, inquam,

Comis et urbanus; fuerit limatior idem

Quam rudis, et Græcis intacti carminis auctor.

Quamque poetarum seniorum turba".

410.

Instit. Orat. Lib. X. c. 1.

411.

Auson. in Epist. 5. ad Theonem.

412.

Lib. I. c. 16, и Lib. II. Caius Lucilius homo doctus et perurbanus.

413.

Gifford's Juvenal, Preface, p. xlii.

414.

Персий, Сб. I.

415.

Ау. Геллий, XVII. 21.

416.

Горат. Sat. Lib. II. 1.

417.

Риторика. ad Herennium, Lib. II. c. 13.

418.

Ювенал, Sat. Lib. I. v. 153.

419.

Divin. Instit. Lib. V. c. 15.

420.

Порфирион, In Horat. Lib. I. Ode 20.

421.

"Они боятся хобгоблинов, вылупившихся в мозгу глупости,

Пустые фантомы царствования старого Нумы.

Как младенцы скульптурные формы считают

в живых людей, так и они сами обманывают себя.

Кому суетные формы суеверий грезятся

Жизни и правды настоящие фигуры.

Глупцы! Они также могут думать, что в них бушует сердце,
жизненной силы, в образах искусства".

422.

"В разных битвах римское оружие терпело поражения;
Но все же в войне римская власть победила".

423.

"Добродетель, Альбин, - это постоянное стремление
К выполнению требований долга.

Добродетель - это знание справедливого, искреннее,
добра, зла, бесполезного, неизменного, несправедливого.

Чего мы должны желать, о чем молиться,

Добродетель учит, и каждый обет исполняет;

Честь она воздает тому, кому она принадлежит,

Но ненавидит низких и бежит от того, что несправедливо.

Смелая защитница справедливых и чистых,

Она чувствует к таким дружбу крепкую и верную.

Благо ее страны вызывает ее горячее рвение.

Родственные связи и личное благо".

424.

Div. Instit. Lib. VI. с. 5 и 6.

425.

Horat. Sat. Lib. II. 1.

426.

О Варро Атацине см. Wernsdorff, Poet. Lat. Minor. Tom. VI. p. 1385 и др. Ed. Altenburg, 1780.

427.

Wernsdorff, Poet. Lat. Minores, Præf. Tom. III. p. LIV. &c.

428.

Ibid. p. 1.

429.

"На полфунта три зерна ячменного хлеба,

с двумя небольшими гроздьями сушеного винограда, он питался,

И встретил старость под жалким навесом".

430.

Epist. Famil. Lib. XIII.

431.

Good's Lucretius. Pref. p. XXXVI.

432.

"Nam neque nos agere hoc patriäi tempore iniquo

Possumus æquo animo," &c.-Lib. I. v. 42.

433.

Письмо о строгих замечаниях Боулза в адрес папы.

434.

"Εἶδον γὰρ σκοπὴν ἐς παιπαλοέσσαν ἀνελθὼν,

Νησον, τὴν περὶ πόντος ἀπειρίτος ἐστεφανῶται-.

Ἄυτῃ δὲ χθαμαλῇ κεῖται καπνὸν δ' ἐνὶ μεσση

Εἰδρακὸν ὀφθαλμοῖσι διὰ δρυμα πυκνὰ καὶ ὕλην."

Οδυσ. Κ.

435.

Encyclopédie Methodique.

436.

Reflexions sur la Poésie. Œuvres, Tom. V.

437.

Inst. Orat. Lib. X. c. 1.

438.

Вергилий. Eclog. 6.

439.

Turner's History of the Anglo Saxons, Vol. III. pp. 311, 356, ed. London, 1820, где приводятся доказательства.

440.

Плиний, Hist. Nat. Lib. II. 7.

441.

"Neque enim assentior iis", - говорит Лелий в диалоге Цицерона "De Amicitia", - "qui hæc nuper disserere cœperunt, cum corporibus simul animos interire, atque omnia morte deleri." (с. 4.)

442.

"Priscarum religionum metus", говорит Хейн, говоря о времени гражданских войн Силлы, "jam adeo dispulsus erat, ut ne ipsa quidem Loyolæ cohors immissa, novas tenebras, novos terrores offundere animis potuisset." (Opuscula, Tom. IV.)

443.

Lib. II. v. 43, 44, 45-60. Хорошо известно, какой шум поднялся против Эпикура, основанный на двусмысленности слова, которое было переведено как удовольствие, но которое было бы более точно истолковано как счастье. Аналогичный крик в более поздние века поднял один из его противников против Малебранша, который, как и Эпикур, жил не только умеренно, но и воздержанно. "Regis, - говорит Фонтенель, - *attaqua Malebranche sur ce qu'il avoit avancé que le plaisir rend heureux. Ainsi malgré sa vie plus que philosophique et tres chrétienne il se trouva le protecteur de plaisirs.* На самом деле этот вопрос был настолько тонким и метафизическим, что самые великие его участники стремились отказаться от него на протяжении всей своей жизни, чтобы быть обязанными поддерживать его, как Люи". *Eloges, Malebranche.*

444.

Литературные часы, том I. стр. 11. Доктор Дрейк написал два эссе, чтобы сообщить и порекомендовать перевод Лукреция, сделанный его другом мистером Гудом. Последний в своих примечаниях демонстрирует невероятную начитанность почти на всех языках; но ни одно из них не является очень точным. Доктор Дрейк, например, замечает, "что "Алиэутикон" и "Кинегетикон" Оппиана, хотя и передают наставления в стихах, едва ли могут рассматриваться как образец для философского гения римлянина". (Р. 3.) Оппиан писал ближе к концу второго века христианской эры. Мистер Гуд также заставляет Суетония апеллировать за некоторыми фактами к Афиней. (Vol. I. p. 25.)

445.

В качестве примера рангового спинозизма мы находим следующее.

"Все - лишь части одного потрясающего целого,

чье тело - природа, а душа - Бог".

а в качестве очевидного оправдания преступлений -

"Если чума и землетрясения не нарушают замысел Небес,

Зачем тогда Борджиа или Катилина?

* * * *

Вопреки гордыне, вопреки заблуждениям разума,

Одна истина ясна: что ни есть, то верно".

446.

Apollonius Rhodius, Lib. I. Вергилий, Энеида, Lib. I.

447.

ap. Eichstadt. Lucret. p. lxxxvii. ci. cii. ed. Lips. 1801.

448.

Фрагменты Эмпедокла сохранились главным образом у Симпликия, в греческом комментарии к Аристотелю, написанном около середины шестого века. Этот комментарий со стихами Эмпедокла, которые он включал в себя, был переведен на латынь в тринадцатом веке; и при возрождении литературы, когда оригинал Симплиция исчез, он был, как это случилось с различными другими работами, переведен с латыни на греческий, и в таком виде был напечатан Альдусом в 1526 году. Штурц опубликовал "Остатки Эмпедокла" по этому

альдиновскому изданию, с большим литературным аппаратом, в Лейпсике в 1805 году, но с некоторыми изменениями, чтобы привести их в точный стих, который они потеряли при последовательных переводах. Однако после этой попытки профессор Пейрон обнаружил в Амброзианской библиотеке в Милане греческий оригинал Симплиция с подлинными стихами Эмпедокла, которые были перепечатаны в Лейпциге в 1810 году с итальянского издания.

449.

Sturz, Empedoclis Fragmenta. Цицерон, De Finibus, Lib. II.

450.

"Для тех, - говорит Уортон (Essay on the Writings and Genius of Pope, Vol. II. p. 402, note), - кто знает, сколько мыслей дышит и слов горит в этом одушевленном писателе, кажется удивительным, что Талли мог говорить о нем в такой холодной и безвкусной манере". Мнение Цицерона, однако, стало неблагоприятным только благодаря интерполяции слова non, вопреки авторитету всех MSS. Его слова в письме к брату Квинту звучат так: "Lucretii poemata ut scribis ita sunt; multis luminibus ingenii, multæ tamen artis". (Lib. II. Epist. 11.) - Стихи Лукреция таковы, как ты пишешь; со многими лучами гения, но также и с большим искусством".

451.

"Nec me animi fallit, Graiorum obscura reperta,

Difficile inlustrare Latinis versibus esse;

Multa novis verbis præsertim quum sit agendum,

Propter egestatem linguæ et rerum novitatem.

* * *

Deinde, quod obscurâ de re tam lucida pango

Carmina, Musæo contingens cuncta lepore."

452.

"In Lucretio maxime puritas Latinæ linguæ, copiaque apparet."-P. Victorius. Var. Lect. Lib. XVII. c. 16. "Lucretius Latinitatis author optimus."-Casaubon, Not. in Johan. cap. 5.

453.

"Кто храбро сражается, тот, следовательно, не храбр;

Он боится смертного одра, как обычный раб".

454.

Lib. I. El. iii. v. 37.

455.

Lib. V. 24.

456.

C. Nocet, Iris and Aurora Borealis-Le Febre, Terræ Motus-Souciet, Cometæ-Malapertus, De Ventis. Эти и многие другие стихи подобного содержания опубликованы в "Poemata Didascalica". 3 тома. Париж, 1813.

457.

Каупер.

458.

Barthii Adversaria, l. 38. c. 7. Funccius, de Virili Ætate, Ling. Lat. c. 3. Некоторые критики, однако, считают, что он был назван Doctus из-за правильности и чистоты его латинского стиля. "Latinæ puritatis custos fuit religiosissimus, unde et docti cognomen meruit." (У Мюллера, немецкого писателя, есть примечательная догадка на этот счет. Он говорит, что мы приблизимся к истине, если предположим, что Овидий, упоминая Катулла, применил к нему эпитет doctus только для того, чтобы заполнить меру строки, и что его преемники приняли это прозвище на веру.- (Einleit. zur Kenntniss der Lateinisch. Schriftsteller, T. II. p. 265.) Мистер Элтон считает, что эпитет означал не то, что мы понимаем под словом "ученый", а скорее "знающий и умеющий" - то, что старые английские авторы обозначают словом "хитрость", как хитрость в музыке и математике.- (Specimens of the Classics.) Это предположение, кажется, в какой-то степени подтверждается применением Горацием термина doctus к актеру Росцию:-.

"Quæ gravis Æsopus, quæ doctus Roscius egit".

Недавний переводчик Катулла полагает, что титул ученого никогда не принадлежал только ему, а был просто присвоен ему в содружестве со всеми поэтами, как сейчас он присваивается всем юристам.

459.

Катулл в своих разных стихотворениях использует не менее тринадцати различных видов стихосложения.

1. Чаще всего используется фалесийский хендекаслог, состоящий из спондея, дактиля и трех трохеев.

"Cui do | no lepi | dum no | vum li | bellum".

Подобная мера использована Катуллом в тридцати девяти стихотворениях.

2. Триметрический ямб, состоящий из шести стоп, которые, как правило, все ямбы.

"Ait | fuis | se na | vium | celer | rimus;"

но иногда спондей образует первую, третью и пятую стопы. Четыре стихотворения относятся к этой мере - четвертое, двадцатое, двадцать девятое и пятьдесят второе.

3. Холиамбус или сказон, который аналогичен предыдущему, за исключением того, что заключительная стопа строки всегда является спондеем.

"Fulse | re quon | dam can | didi | tibi | soles".

Этот метр используется семь раз: в восьмом, двадцать втором, тридцать первом, тридцать седьмом, тридцать девятом, сорок четвертом и пятьдесят девятом стихотворениях.

4. Трохаический стезихий, состоящий из шести стоп - хорей или спондея, дактиля, кретики, хорей или спондея, дактиля и, наконец, хорей.

"Alter | parva fe | rens manu | semper | munera | larga".

Эта мера встречается только в семнадцатой, восемнадцатой и девятнадцатой поэмах.

5. Ямбический тетраметр каталектического типа, состоящий из семи стоп и кезуры в конце строки. Встречается в двадцать пятом стихотворении.

6. Хориамб. Он также используется только один раз, только в тридцатом стихотворении. Он состоит из пяти стоп - спондея, трех хориамбов и пиррихия.

"Ventos | irrita fer | et nebulas | aeras | sinis".

7. Разновидность фалесийского, состоящая из двух спондеев и трех хореев.

"Quas vul | tu vi | di ta | men se | reno".

Но иногда она состоит из spondee и четырех chorei. Эта мера принята в некоторых строках пятьдесят пятой оды.

8. Гликонианская, обычно состоящая из спондея и двух дактилей.

"Jam ser | vire Tha | lassio."

но иногда из трохеуса и двух дактилей.

"Cinge | tempora | floribus".

Этот вид стиха встречается, но вперемешку с другими мерами, в тридцать четвертой оде, обращенной к Диане, а также в шестидесятой.

9. Ферекратианский, состоящий из трех стоп, трохея, спондея или ямба на первом месте, за которыми следуют дактиль и спондей.

Exer | ceto ju | ventam

Frige | rans Aga | nippe

Hymen | O Hyme | næe.

Используется в тридцать четвертом и шестидесятом, смешиваясь с гликоническим стихом.

10. Глиамбический. Используется только в поэме Атиса, которая является единственным образцом глиямбической меры в латинском языке. Он состоит из шести стоп, которые используются очень свободно и без разбора. Первая - анапест, спондей или трибрахис; вторая - ямб, трибрахис или дактиль; третья - ямб или спондей; четвертая - дактиль или спондей; пятая - дактиль или различные другие стопы; шестая - обычно анапест, но иногда и ямб.

"Super alta vectus Atys celeri rate maria".

Остальные три вида мер, используемых Катуллом, - это сапфическая строфа, используемая в седьмой и пятьдесят первой одах; гекзаметрические строки, которые мы имеем в эпифаламии Пелея и Фетиды; и пентаметрические строки, используемые попеременно с гекзаметрами и составляющие тем самым элегический стих, который используется во всех элегиях Катулла. Структура этих трех мер хорошо известна" (Vulpius, Diatribe de Metris Catulli.).

460.

Verona Illustrata, Parte II. c. 1. Dict. Hist. Art. Catullus.

461.

De Poet. Dial. x.

462.

Schoell, Hist. Abreg. de la Litt. Rom. T. I. p. 310.

463.

Handbuch der Classischen Litt. T. I. p. 187.

464.

Saxii Onomasticon, T. I. p. 148.

465.

Ep. ad Att. XIII. 52.

466.

Не порицай барда, если он в чащи улетает,

Где наслаждение лежит, беспечно улыбаясь славе;

Он рожден для большего, и в более счастливые часы

Его душа могла бы пылать более святым пламенем.

Мур.

467.

Апулей, "Апология".

468.

Centur. Miscell. I. c. 6.

469.

Lib. XI. Ep. 7.

470.

Lib. IV. Ep. 14.

471.

Lib. I. Ep. 110.

472.

Muret. in Catull. Comment.

473.

Bayle, Dict. Hist. Art. Barbara.

474.

Amor. Lib. II. eleg. 6.

475.

Sylv. II. 3.

476.

Lib. II. eleg. 7.

477.

C. II.

478.

Тибулл, Lib. I. El. 1.

479.

Vol. III. p. 14, 2d. ed.

480.

Lib. IX. v. 435.

481.

Valerium Catullum, a quo sibi versiculis de Mamurrâ perpetua stigmata imposita non dissimulaverat, satisfacientem, eâdem die adhibuit cœnæ, hospitioque patris ejus, sicut consueverat, uti perseveravit.-Sueton. In Cæsar. c. 73.

482.

Цицерон, Epist. ad Attic. XIII. 52. Inde ambulavit in littore. Post horam viii. in balneum; tum audivit de Mamurrâ; vultum non mutavit; unctus est; accubuit.

483.

Сифилис, Lib. I.

484.

Colt Hoare's Continuat. of Eustace's Travels.

485.

Henin, Journal du Siege de Peschiera.

486.

Классический тур, т. I. с. 5. Издание 8vo.

487.

В 1797 году Буонапарте, который в то время был главнокомандующим армией Италии, лично посетил это место, которое при жизни Катулла было его убежищем и прибежищем даже от деспотизма Цезаря. Во время путешествия из Милана в Персериано для заключения договора в Кампо-Формио он свернул с дороги между Брешией и Пескьерой, чтобы посетить полуостров Сирмио. Примерно через два года после этого французские офицеры, занятые в осаде Пескьеры, расположенной в восьми милях от Сирмио, устроили в этом классическом уединении блестящий праздник в честь Катулла, как только их военные действия против Пескьеры были успешно завершены. Генерал Сен-Мишель, который руководил ими, пригласил всех польских офицеров, присутствовавших при осаде, и некоторых жителей Сирмио, в частности драматического поэта Анелли. Во время трапезы этот бард, а также французские генералы, Лакомб и Сен-Мишель, пели и читали по очереди стихи собственного сочинения, которые, по словам одного из присутствовавших, лились спонтанно, под впечатлением от сцен, столь богатых поэтическими воспоминаниями. Тосты были такими: память Катулла, самого изящного из латинских поэтов; Буонапарте, который чествует великих людей среди шума оружия; который чествовал Вергилия в Мантуе и воздал должное Катуллу, посетив полуостров Сирмио; генерал Миоллис, покровитель наук и

изящных искусств в Италии. Праздник был неприятно прерван прибытием всех незваных жителей Сирмио, которые пришли жаловаться на то, что их разграбил отряд французских войск, сменивший австрийский гарнизон. Генерал Шасселуп принял их с привычным для него радушием; из уважения к Катулле войска были переведены из этого кантона в другой район, который еще не был разграблен и не имел счастья быть местом жительства развратного поэта" (Henin, Jour. Historique des Operat. Militaires du Siege de Peschiera).

488.

Классический тур, т. II. с. 7.

489.

Путешествия по Голландии и т. д., но особенно по Италии, т. II. гл. 39.

490.

Lettres sur l'Italie, Tom. II. let. 36. Paris, 1819.

491.

Нибби в своем "Viaggio Antiquario ne contorni di Roma" (Ed. 1819. 2 Tom. 8vo), вопреки всем предыдущим авторитетам, отрицает, что именно здесь находилась вилла Катулла, которую он перенес на место, расположенное к востоку от Тибура, между Акка Альбуле и Понте Лукано. Его мнение, однако, основывается на 26-м стихотворении Катулла, смысл которого он совершенно не понял, -

"Furi, Villula nostra non ad Austri

Flatus opposita est, nec ad Favoni,

Nec sævi Boreæ, aut Apeliotæ;

Verum ad millia quindecim et ducentos-

O ventum horribilem atque pestilentem".

Нибби странно полагает, что четвертая строка вышеприведенных стихов означает, что вилла находится в 15 милях 200 шагах от Рима, и, следовательно, она не может находиться в Сант-Анджело в Пьяволе, расстояние которого от Рима не составляет 15 миль 200 шагов. - "Questi versi," говорит он, "non solo non sono così decisivi per situarla precisamente a St Angelo, piu tosto che in altri luoghi di questi contorni; ma assolutamente la escludono, poichè la stabaliscono quindici miglia, e duecento passi vicino a Roma."-Т. I. p. 166.

Итак, во-первых, согласно Мурету и лучшим комментаторам, эта ода относится вовсе не к вилле Катулла, а к Фуриям, к которым он обращается, поскольку правильное чтение в первой строке - не Villula nostra, а Vostra. Допуская, однако, что это должно быть nostra, совершенно невозможно извлечь из четвертой строки какое-либо доказательство того, что вилла находилась в 15 милях 200 шагах от Рима. В дословном переводе она звучит так: "Фурий, наша (твоя) вилла не подвергается воздействию и не зависит от порывов Аустера или Фавония, или резкого Борея, или ветра Апелиота, но от пятнадцати тысяч и двухсот - ужасного и язвительного ветра!" Итак, вопрос в том, каким 15 000 200 ветрам подвержена вилла? (opposita). Все комментаторы, с которыми я консультировался, приводят сестерции или другие денежные единицы; то есть она была заложена или заложена за эту сумму, которая сметёт её эффективнее любого ветра. Толкование Нибби, что она не подвержена воздействию Остера, Борея и т. д., но находится на расстоянии 15 миль 200 шагов от Рима,

не так много миль или даже шагов от абсолютной бессмыслицы; более того, *quindecim millia* - не очень хорошее латинское слово для 15 миль.

492.

Observ. Crit. in Catulli Carmina.

493.

Acte I. sc. 3.

494.

Dict. Philos. Art. Amplification.

495.

Ad Fauniam.

496.

Genethliacon pueri nobilis.

497.

См. также Moschus, Idyl 7.

498.

Гохорри.

499.

Lib. III.

500.

Аристотель, Ритор. Lib. III. с. 3.

501.

Упадок и падение Римской империи. с. 23.

502.

Фабриций, Bib. Lat.

503.

Mitscherlichius, in Lect. ad Catull.

504.

Eidul. IV. v. 21.

505.

Lib. XII. v. 489.

506.

Muretus, Comment. in Catull.

507.

Овидий, Amor. Lib. I. el. 15, v. 14.

508.

[Примечание транскриптора: Примечание отсутствует в оригинале].

509.

Müller, Einleitung, T. II. p. 261.

510.

Sylvæ, Lib. III.

511.

Facile intelligimus, mansisse vocem, mutata significatione et potestate vocis. Вавассор, De Epigrammate, с. 3.

512.

Tracts, p. 13.

513.

Var. Lect. Lib. III. с. 5.

514.

Брут, с. 78.

515.

Цицерон, Orat. pro Sextio, с. 51.

516.

De Ludicrâ Dictione.

517.

Gresset.

518.

Поэтический. Lib. VI. с. 7.

519.

В одном любовном стихотворении старого трубадура больше нежности и деликатности, чем во всех любовных композициях греков и римлян. Что есть в Анакреоне или Овидии, чтобы сравниться с этими стихами Тибо, короля Наваррского?

"Лас! Si j'avois pouvoir d'oublier,

Sa beaulté-son bien dire,

И сына прекрасного рассматривать,

Finirois non martyre.

"Mais las! Comment oublier

Са ботэ, сынок, скажи,

И его дурной взгляд!

Mieux aime mon martyre".

520.

Брут, с. 35.

521.

"Hic illi, (Catulo) Deo pulchrior," говорит Цицерон, "at erat, sicut hodie est, perversissimis oculis."
Lib. I. c. 28.

522.

"Я встал и к Рассвету обратился с клятвой,

Когда на западе взошел Роскиус.

Простите, вы, Силы! Смертный казался более ярким,

чем светлый бог, который пускает валы света".

523.

Суэтон. В Jul. Cæsare, c. 49.

524.

Ibid. c. 73.

525.

Овидий. Tristia, Lib. II.

526.

Epist. Lib. I. ep. 16.

527.

Epist. Lib. IV. ep. 27.

528.

"Зачем, Филерос, факел предо мною нести?

Сердце в огне, от которого не спасает никакой другой свет.

Это слабое пламя не может противостоять силе

Бурных штормов и ливней;

Но этот светит, что бы бури ни грянули,

Что Венера зажжет, то лишь она одна может погасить".

529.

"Вы, хранители нежного стада, удалитесь,

Зачем искать пламя, когда сам человек - огонь?

К чему бы я ни прикоснулся, все вспыхивает внезапным пламенем,

И лес загорается от моего палящего взгляда".

530.

Теория, Том. I. Comödie.

531.

"Non ignoro, - говорит Салмасий в примечаниях к "Жизни Аврелиана" Вописка, - quid distent Atellanæ et Mimi; recentiores, tamen, confudisse videntur." F. Vopiscus, Vit. Aurel. c. 42. ap. Histor. August. Script.

532.

Cicero, Epist. Familiar. Lib. IX. ep. 16.

533.

Flogel, Geschichte der komisch. Litter. T. IV. p. 101. Müller, Einleitung.

534.

Donatus, Præf. in Terent.

535.

Hoffmanni, Lexicon, voce Mimus. Ziegler, De Mimis Romanorum, p. 21, ed. Gotting. 1789.

536.

Manilius, De Astronomic. Lib. V. v. 472.

537.

Tytler's Life of Crichton, p. 45. 1-е изд.

538.

Festus in Salva res est.

539.

Сатирикон, с. 80. См. также Suetonius, Caligula, с. 57.

540.

"Mimi ergo est jam exitus, - говорит Цицерон, - ne Fabulæ: In quo, cum clausula non invenitur, fugit aliquis e manibus; deinde scabella concrepant, aulæum tollitur."-Orat. pro Cælio, с. 27.

541.

Sat. Lib. I. 2. v. 55.

542.

Lib. II. с. 5.

543.

Tristia, Lib. II. v. 497.

544.

Афиней, Deipnos. Lib. VI.

545.

Anastasius, Vol. II. p. 385. 2d ed.

546.

Макробий, Сатурналии, Lib. II. с. 7.

547.

"Триста лет, как я впервые увидел свет,

Я жил без упрека - РИМСКИЙ РЫЦАРЬ.

Как таковой, я покинул свой священный дом; но вскоре
Вернусь туда актером и шутом.
С тех пор, как я перешагнул рубеж, где кончается честь,
В один прекрасный день слишком долго длится мой срок жизни.
Фортуна, крайняя в добре и зле,
Так как взорвать мою славу было твоей волей;
Что ж ты не сделал, пока не кончился мой юный род,
Не склонил меня еще к этому позору?
Пока сила оставалась, не сломленный каркас,
Он был доволен и заслужил одобрение толпы:
Но зачем же теперь гнать меня на роль актера,
Когда от актерского искусства ничего не осталось;
Ни жизни, ни огня, что могли бы радовать сцену,
Ни изящества форм, ни гармонии голоса?
Как увядает дерево, вокруг которого обвивается плющ,
Так в объятиях возраста угасает моя сила".

548.

Макробий, Сатурналии, Lib. II. с. 7.

549.

"Все не всегда первые - немногие, как известно.

Чтоб долго покоиться на вершине славы.

В славе мы быстрее падаем, чем поднимаемся:

Я падаю - кто идет следом, тот и заканчивает свой путь".

550.

Chron. Euseb. ad Olymp. 184.

551.

Epist. Famil. Lib. VII. ep. 11.

552.

"Демокрит, философский мудрец

Из Абдеры, глубоко вчитавшийся в страницы природы,

Противопоставлял медный щит из полировки яркой

Против полновластного Фибуса, что в полдень светил,
Чтобы круглое зеркало, поймав лучи,
Чтоб круглое зеркало, поймав лучи, ослепительным сияньем взорвало;
Так его погасшие глаза никогда не смогут увидеть
Нечестивые процветают. О, если бы так мое золото
Могло бы блестеть своим желтым светом,
Затуманило бы к моим годам эти глаза,
Чья тьма не желает видеть, как сын бережливый
Растрчивает впустую богатство, которое завоевали его отцы!"

553.

Нокт. Attic. Lib. XVI. с. 7.

554.

Satir. Lib. I. 10.

555.

Макробий, Saturnal. Lib. II. с. 7.

556.

Plin. Hist. Nat. Lib. VIII. с. 51.

557.

Ер. viii.

558.

Сенека. Epist.

559.

De Mimis Romanorum, p. 66.

560.

Noct. Attic. Lib. XV. с. 25. Lib. X. с. 24.

561.

Терент. Maurus, De Metris; Ziegler, De Mim. Rom. p. 66 и 67.

562.

"Вполне уместно, чтобы мы использовали средства,
Чтоб жизнь услаждать и жизнью наслаждаться.
Пусть наслаждение уложит ваши заботы,
И прижать прекрасную к своей груди,
Дарить и принимать тающие поцелуи,
Как голуби в часы любовного блаженства".

563.

Satir. Lib. I. 2.

564.

Вописк. Vit. Aurel. c. 42.

565.

Суетоний, In Vespas. c. 19.

566.

Id. In Nerone, c. 29.

567.

Appellatus est a Mimis quasi obstupratus.-Lampridius, Vit. Commodi. c. 3.

568.

Юлий Капитолин, In Maximin. c. 9.

569.

Тертуллиан, De Spectac. c. 17.- Лактанций. Div. Inst. Lib. VI. c. 20.- Уокер об итальянской драме, c. 3.

570.

Rasis capitibus. Vossius, Institut. Poetic. Lib. II. c. 32. § 4.

571.

Диомед. De Orat. Lib. III.

572.

Цельс, De Re Rustica, Lib. I. c. 8.

573.

De Oratore, Lib. II. c. 61.

574.

Storia D'Ogni Poesia, Tom. V. p. 220.

575.

Riccoboni, Hist. de Theatre Italien. Tom. I. p. 21.

576.

Dissert. dell Academ. Etrusc. Tom. III.

577.

Ливий, Lib. XL. c. 51. Theatrum et proscenium ad Apollinis ædem Jovis in Capitolio, columnasque circa poliendas albo locavit.

578.

Ливий, Epitom. Lib. XLVIII. Quum locatum a censoribus theatrum exstrueretur; P. C. Nasica auctore, tanquam inutile, et nociturum publicis moribus, ex senatusconsulto destructum est: populusque aliquandiu stans ludos spectavit.

579.

Plin. Hist. Nat. Lib. XXXVI. c. 15.

580.

Там же.

581.

Plin. Hist. Nat. Lib. XXXVI. c. 15.

582.

Плутарх, In Pompeio.

583.

Plin. Hist. Nat. Lib. XXXVI. c. 15.

584.

Витрувий, Lib. V. c. 6.

585.

Alexander ab Alexandro, Dies Geniales, Lib. V. c. 16.

586.

Там же.

587.

Alexander ab Alexandro, Dies Geniales, Lib. V. c. 16.

588.

Schütz, ad Fragment. Oper. Ciceronis, Tom. XVI.

589.

Wilkins' Vitruvius, Vol. II. p. 185.

590.

Ibid. Lib. V. c. 8.

591.

Там же. Lib. V. c. 7.

592.

Montfaucon, L'Antiquité Devoilé, Liv. II. c. 1.

593.

Lib. V. c. 3.

594.

Монфокон, Liv. II. c. 3.

595.

Монфокон, Liv. II. c. 1.

596.

Там же и Макробий, Сатурналии, Lib. VI. c. 4.

597.

Плин. Hist. Nat. Lib. XIX. c. 1.

598.

Лукреций, Lib. IV.

599.

De Oratore, Lib. I. c. 60.

600.

Hawkins' Inquiry into Greek and Latin Poetry, § xiii.

601.

Цицерон, Academica, Lib. II. c. 7. "Primo inflatu tibicinis, Antiopam esse aiunt, aut Andromacham".

602.

Поэт. Lib. I. c. 20.- См. также Theophrastus ap. Bartholinus, De Tibiis Veterum, Lib. I. c. 4, и Plin. Hist. Nat. Lib. XVI. c. 36.

603.

Hawkins' Inquiry into Lat. Poet. p. 184.

604.

Antiquitates Romanæ.

605.

Turnebus, Advers. Lib. XXVIII. c. 34.

606.

Servius ap. Bartholin. De Tibiis Veter.

607.

Hawkins' Inquiry, p. 187.

608.

Horat. Art. Poet. v. 202.

609.

v. 295. О Гидравлике см. Wernsdorff, Poet. Lat. Min. Tom. II. p. 394; и Busby's History of Music.

610.

Витрувий, Lib. V. c. 6. Монфокон, Liv. II. c. 1.

611.

Там же.

612.

Stephens, De Theatris.

613.

Pet. Arbiter, Satyric. c. 80.

614.

Æsopum, si paullum irrauserit, explodi. De Oratore, Lib. I. c. 60.

615.

Noster Æsopus, jurare quum cœpisset, vox eum defecit in illo loco "Si sciens fallo." Epist. Famil. Lib. VII. ep. 1. Ed. Schütz.

616.

Vidi in Æsopo familiari tuo, tantum ardorem vultuum atque motuum, ut eum vis quædam abstraxisse a sensu mentis videretur. c. 37

617.

Cicero, pro Archia, c. 8. Valer. Maxim. Lib. VIII. c. 7

618.

Цицерон, De Legibus, Lib. I. c. 4.

619.

Ливий, Lib. VII. c. 2.

620.

Одно время я склонялся к мысли, что читающий актер был скрыт за кафедрой, которая возвышалась на сцене примерно на рост человека, и поэтому зрители видели только жестикулирующего актера. Если этот план был принят на самом деле, то представление могло быть проведено без каких-либо явных несоответствий или нарушений сценической иллюзии. В "Путевых заметках" лорда Гарденстауна есть рассказ о пьесе, которую он видел в Париже, где, чтобы избежать привилегии, актеры, выходявшие на сцену, не произносили ни слова. "Их губы, - продолжает его светлость, - двигаются, и они продолжают соответствующие действия и позы. Но каждое слово пьесы произносится с удивительной уместностью и характерностью людьми за кулисами". Спектакль почти закончился, прежде чем я и другие участники нашей компании обнаружили эту необычность. Все было так странно устроено, что мы могли бы поклясться, что видимые актеры были также и ораторами". (Vol. I. p. 24.) Мне, однако, не удалось обнаружить ни одного древнего авторитета, из которого можно было бы сделать вывод, что представление римской пьесы проходило таким образом: актер, читающий текст, находился либо за кулисами, либо за кафедрой; и все авторитеты сходятся во мнении об этом странном разделении драматического труда, по крайней мере в монологах трагедий.

621.

Цицерон, Парадокс. III. c. 2.

622.

Epist. 121.

623.

Inst. Orat. Lib. XI. c. 3.

624.

Athenæus, Lib. I. Dubos, Reflexions sur la Poésie, Lib. III. c. 14.

625.

Цицерон, De Oratore, Lib. I.

626.

Квинтилий. Instit. Orat. Lib. II. c. 10.

627.

Mem. de l'Acad. des Inscriptions, T. 21.

628.

Bonarota, Addit. ad Dempster. Etruria Regalis, § 36.

629.

Dissert. dell' Acad. Etrusc. T. III.

630.

Вергилий. Georg. Lib. II.

631.

Berger, Comment. de Personis, Lib. II. sect. 9.

632.

Au. Gellius, Noct. Attic. Lib. V. c. 7.

633.

Lib. I. Fab. 7. "O quanta species, inquit" и т. д.

634.

De Oratore, Lib. II. c. 47.

635.

Noct. Attic. Lib. V. c. 7.

636.

Mem. de l'Academ. des Inscriptions, &c. Tom. IV.

637.

Athenæus, Lib. XIV. Pitiscus, Lexicon, voce Persona. Бергер, Комментарий. De Personis, c. II. § 9.

638.

De Oratore, Lib. III. c. 59. "Nostri illi senes personatum ne Roscium quidem magnopere laudabant". Этот отрывок, однако, имеет несколько сомнительное толкование. Он может означать, что эти старики, привыкшие к естественному облику, не аплодировали даже такому великому актеру, как Роскиус, потому что он неизменно был в маске: или же он может означать, что они не очень восхищались им в маске, а аплодировали только тогда, когда он появлялся в своем естественном облике. Поскольку некоторые авторитеты утверждают, что Роскиус неизменно использовал маску, первое толкование может показаться наиболее вероятным.

639.

Institut. Orator. Lib. XI. c. 3.

640.

Lib. IV. c. 19.

641.

Ономастикон, Lib. IV. c. 19. См. также Scaliger, Poet. Lib. I. c. 14, 15, 16.

642.

Квинтилий. Instit. Orator. Lib. XI. c. 3.

643.

Там же.

644.

Ономастикон, Lib. IV. с. 18. См. также Stephens, De Theatris.

Примечание транскриптора

В электронной версии добавлено оглавление. Указатель повторен из второго тома.

На странице 49 [вторая сноска](#) упоминается дважды; на [странице 312](#) сноска отсутствует.

В книге много несоответствий в орфографии, капитализации и пунктуации, особенно в цитатах из иностранных языков, где иногда отсутствуют или неправильно поставлены диакритические знаки. Они не были исправлены или модернизированы, за исключением следующих мест, которые можно рассматривать как типографские ошибки.

[страница vi](#), "it" заменено на "its"

[страница xiii](#), "Abregée" заменено на "Abregée"

[страница 21](#), "antient" заменено на "ancient"

[страница 24](#), "harkened" заменено на "hearkened"

[стр. 27](#), "agrandizement" заменено на "aggrandizement"

[стр. 28](#), "этруски" заменено на "этруски"

[страница 29](#), "Гварниччи" заменено на "Гварначчи"

[страница 30](#), "vicious" заменено на "vicious"

[страница 32](#), "Schutz" заменено на "Schütz"

[страница 33](#), запятая добавлена после слова "Ginguené"

[страница 37](#), "licenta" заменено на "licentia"

[Страница 45](#), "feodera" заменено на "fœdera"

[страница 46](#), "the" заменено на "the"

[страница 46](#), "Гнавоид" заменено на "Гнаивод"

[страница 47](#), "этрасский" заменено на "этрасский"

[страница 48](#), "диптонга" заменено на "дифтонга"

[стр. 54](#), после слова "dell" добавлена точка

[страница 55](#), курсив удален из слова "Цицерон"

[страница 55](#), "coeptum" заменено на "cœptum"

[Страница 57](#), "где" заменено на "были"

[стр. 60](#), "демократия" заменено на "демократия"

[страница 61](#), "Кириан" заменено на "Киприан"

[страница 64](#), "questor" заменено на "quæstor"

страница 65, "Muller" заменено на "Müller"

страница 65, "furtur" заменено на "fertur"

страница 66, "сильно" заменено на "сильно"

страница 68, "translaed" заменено на "translated"

страница 70, "Schonen" заменено на "Schönen", а "Romern" на "Römern"

страница 71, "corse" заменено на "corpse".

стр. 72, "Hiedelberg" заменено на "Heidelberg"

стр. 87, "Gelius" заменено на "Gellius"

стр. 87, "Attacinus" заменено на "Atacinus"

стр. 88, добавлена цитата перед словом "Эвен"

стр. 90, добавлена кавычка после слова "Глаукум".

стр. 91, "." заменено на "," после слова "Энний".

Страница 96, "понимает" заменено на "понимает"

стр. 101, "и" заменено на "и"

страница 153, "живописный" заменено на "живописный"

страница 154, "Лукреций" заменено на "Лукреций".

Страница 169, цитата добавлена после слова "nituerunt".

Страница 170, "coetûs" заменено на "coetûs".

Страница 180, "enuuch" заменено на "eunuch".

Страница 190, "Schmeider" заменено на "Schmieder".

стр. 185, одинарная кавычка заменена на двойную, добавлена после слова "discours".

стр. 201, 319, 333 и 351, "appropriate" заменено на "appropriate"

стр. 212, "Schönem" заменено на "Schönen".

стр. 216, после слова "снова" добавлена кавычка.

Страница 216, "oderunt dum metuunt" заменено на "oderint dum metuant".

Стр. 227, добавлена кавычка перед "Attonitusque"

Стр. 228, двойное "и" удалено перед "эпитетами".

Стр. 231, после "с" добавлена точка

Стр. 231, "Kunste" заменено на "Künste"

Стр. 236, добавлена кавычка после слова "piabant;".

стр. 249, "Praef." заменено на "Præf."

стр. 257, "Cynogeticon" заменено на "Cynegeticon".

стр. 261, "Hine" заменено на "Hinc".

стр. 263, добавлена цитата после "cubandum est".

Страница 273, "16." заменено на "10."

Страница 278, "eumdem" заменено на "eundem".

стр. 290, "teritories" заменено на "territories".

стр. 291, "vestages" заменено на "vestiges"

стр. 295, "powful" заменено на "powerful"

стр. 305, цитата удалена после слов "libido est,"

страница 312, "verti" заменено на "vertice"

Стр. 342, "woof" заменено на "wool"

страница 344, "entremely" заменено на "extremely".

Некоторые варианты написания не были изменены (например, "truly" и "truely", "obscænus" и "obscœnus", "groundwork" и "ground-work", "tombstone" и "tomb-stone").
